أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور

الأستاذ الدكتور
عبود حسن المهنا

الدكتور
علي الحمداني

الدكتور
نشأت مبارك صليوا



الدار المنهجية
للنشر والتوزيع

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَى عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

أساليب الأداء التمثيلي
عبر العصور

الأستاذ الدكتور

عبود حسن المهنا

الدكتور

علي الحمداني

الدكتور

نشأت مبارك صليوا

الطبعة الأولى

2016م - 1437هـ





الدار المنهجية
للنشر والتوزيع

رقم التصنيف: 791.028
أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور
أ. د. عبود حسن المهنا، د. علي الحمداني، د. نشأت مبارك صليوا
الواصفات: الأداءات المسرحية// التمثيل

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2014/9/4207)

ردمك ISBN 978-9957-593-27-8

عمان ـ شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري
هاتف 4611169 6 962+ ص ب 922762 عمان ـ 11192 الأردن
DAR ALMANHAJIAH Publishing - Distributing
Tel: + 962 6 4611169 P.O.Box: 922762 Amman 11192- Jordan
E-mail: info@almanhajiah.com

الفهرس

الفصل الأول

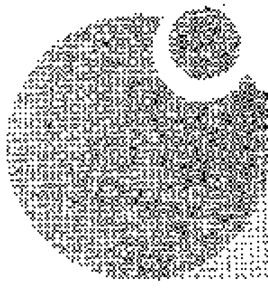
أساليب الأداء التمثيلي في مرحلة التأسيس

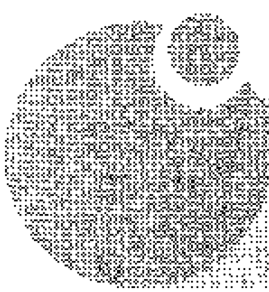
الفصل الثاني

أساليب الأداء التمثيلي بعد ظهور المخرج المسرحي

الفصل الثالث

أساليب الأداء التمثيلي في التجارب الحديثة







المقدمة

منذ أن أدرك الإنسان وجوده في هذا الكون المترامي الأطراف، حاول التعبير عن وجوده وكينونته الذاتية، من خلال ممكناته الصوتية والجسدية. وكان ذلك التعبير هو المحاولات البدائية الأولى (اللاقصدية) التي حملت في مدلولاتها الأساسية، تصريحات أدائية لدوافع فكرية انفعالية لاشعورية.

ان تلك الممارسات (الأولية) لم تكن تعدو إلاّ ممارسات استهلاكية آنية، تخرج عن دائرة التعبير المنهج والمقترن بحس جمالي. ولكن صعود سلم التطور المعرفي الانساني، قاد الإنسان الى الولوج لقارعة الطريق، طريق المعرفة، الذي أوصله بالضرورة الى التفكير بمستوىً أخلاقي مسؤول، في الآخر المتوجه له بالخطاب الفني والجمالي.

ومن خلال هذه المثابة التواصلية مع الآخر، اتخذت العلاقة التبادلية بينهما مصداقيتها في الرؤية والتعبير، لان الآخر بحكم وجوده المتداخل مع المنتج للعمل الفني، ذو علاقة جدلية في انتظار موقفه الاستقبالي، بوصفه احد أفراد مجتمع يمتلك خطابا أخلاقيا يمثله، ويقع ضمن نسق ثقافي، وانتماء تربوي، ومحددات معرفية وإدراكية. وبالضرورة مهيمنات اجتماعية تجعله يؤثر ويتأثر بصورة مباشرة وغير مباشرة، بالمنجز الفني المتمثل بالأداء التمثيلي.

ان أهمية الخطاب الأدائي، الذي يعنى الممثل المسرحي بتوصيله الى المتلقي، لاختراق جدار التواصل التراتبي لدى المتلقي، وتحفيزه الى المساهمة الفاعلة في تحقيق الهدف الأعلى المشترك، عن طريق كسر المدركات

المتداولة، وخلخلة الأسس الثابتة، والتفاعل بايجابية مع المنجز الإبداعي، كل ذلك قاد الممثل المسرحي الى البحث عن طرق ووسائل أدائية، وتقنيات متجددة، على وفق تصور قصدي مدروس، للارتقاء بتلك العلاقة التبادلية الى أعلى مستويات الانفتاح والتداول.

تأسيساً على ما تقدم ذكره، وتواصلا مع السياقات التاريخية، في تناول المعلومة المعرفية اتخذت مسيرة تطور فن الممثل والتمثيل، نمواً متصاعدا، وانطوت في حيثياتها المرحلية سنوات من جهود الممثلين، والمنظرين الباحثين في فن التمثيل، من اجل تأصيل ظاهرة الأداء المسرحي، وتوثيقها بطروحات فكرية، وتجسيمات عملية وعلمية، ورؤى جمالية، ساهمت وتساهم في طرح المقاربات الجمالية بحق الأداء التمثيلي على مر العصور.

ونظرا لأهمية هذه الموضوعة وتوافقها إبداعيا مع جماليات العرض المسرحي الأخرى، بوصفها مجموعة تكاملية واحدة، انطلاقا من النص المسرحي، مرورا بالممثل عبر المخرج المسرحي، فضلا عن تواصلها مع مصممي ومنفذي الديكور والإضاءة والأزياء المسرحية، والعاملون خلف الكواليس، فقد سعى المؤلفون الى توجيه عنايتهم الى الماهية الفكرية والجمالية لأساليب الأداء التمثيلي، عبر تمرحلاته التاريخية، هدفا لتوثيقها في طروحات تنظيرية تتسق مع مفردات المنهج، وهدف الكتاب الذي جاء في ثلاثة فصول، جاء الفصل الأول تحت عنوان أساليب الأداء التمثيلي في مرحلة التأسيس، فيما جاء الفصل الثاني تحت عنوان أساليب الأداء التمثيلي بعد ظهور المخرج المسرحي. فيما جاء الفصل الثالث تحت عنوان أساليب الأداء التمثيلي في التجارب الحديثة.



الفصل الأول

أسلوب الأداء التمثيلي في مرحلة التأسيس

1

الفصل الأول

أسلوب الأداء التمثيلي في مرحلة التأسيس

أسلوب الأداء التمثيلي في حضارة وادي الرافدين:

انحدر فن التمثيل من نشاطات طقسية مارستها بعض الشعوب في الحضارات القديمة، كحضارة وادي الرافدين، وحضارة وادي النيل، والحضارة اليونانية. وجاءت تلك الطقوس بأشكال احتفالية ونشاطات دينية مسرحية.

في المراحل المبكرة للحياة " وقف الإنسان متأملا قوى الطبيعة وجبروتها وقسوتهاوأدرك ان قوة عملاقة تتلاعب به، فعمّ الخوف والقلق والتوجس، وقاده عجزه للشعور بإمكانيات الوجود المأساوية، فسلم بظواهر الطبيعة وتحكمها بحياته ومصيره. وتجسدت في ذهنه على هيئة (آلهة) فالسماء اله، والأرض اله، والشمس والبرق والرياح آلهة " (21: 9).

ظهرت في بلاد وادي الرافدين ممارسات بدائية راقية تتعلق بتموز وقصة نزوله الى العالم السفلي. وهذا الأمر يلقي الضوء على ان " طبيعة المجتمع كانت زراعية محكومة بوفرة المياه وشحتها من جهة أخرى، وما يتبعها من معاناة وكدح لتوفير الوسائل الكفيلة بإنتاج الغلال، والسيطرة على الطبيعة. كما تدل على تلك السدود، والارتقاء العظيم في القنوات وحفر الأنهار والترع،

وما يتعلق بأشهر الزرع من بذار وحصاد، وعلاقة ذلك بالأجرام السماوية والأبراج " (31: 13، 14).

يؤكد تاريخ رهبان المعبد السومري، ان فن التمثيل قد بدأ مع أبناء وادي الرافدين (سومر) قبل آلاف السنين، حيث كان الرهبان يتهيئون للتقرب من الآلهة، من خلال طقوسهم المختلفة، التي أصبحت فيما بعد إحدى أهم سمات المسرح " لقد سبق أبناء وادي الرافدين، أبناء وادي النيل في هذه الممارسة الدينية. بيد ان الآخرين اقتربوا في ممارساتهم أكثر من الحدث المسرحي عندما كانوا يحتفلون بذكرى إلههم (أوزوريس) ويجسدون في ذلك الاحتفال قصة مقتل البطل على يد أعدائه، وما كان من أخته وزوجته (ايزيس) إلا ان تلملم أشلاءه وتركبها لتعيده الى الحياة" (21: 7).

ان أهم ما يميز المعتقدات الدينية في وادي الرافدين ما يعرف بصفة (التشبيه) أي بمعنى " تشبيه الآلهة بالبشر في هيئتها العامة، وحياتها وحواسها وعلاقاتها الاجتماعية. غير إنها كانت تتفرد عن البشر بصفة الخلود، لذلك مثلت بعض الآلهة على هيئة آدمية، مع اختلاف في التاج أو العرش. والميزة الثانية هي الحيوية، أي الاعتقاد بوجود الأرواح في المظاهر الطبيعية " (15:210).

وتقودنا صفة التشبيه الى تسمية أخرى تقترب من ميدان المسرح بشكل كبير وهي (المحاكاة) أي قيام الإنسان بمحاكاة نموذج ما، في حياته الطبيعية. إلا ان المحاكاة في العراق القديم تجسدت بالتماثيل والمنحوتات، التي تعبر عن الآلهة وأشكالها بالدرجة الأولى، ثم تطورت لتعتمد على استخدام

النماذج الإنسانية الحية " وأقدم أنواع المحاكاة هي المحاكاة السحرية التي رافقت نشوء الأفكار الدينية الأولى عند الإنسان. وفي وادي الرافدين كان الإنسان يعتقد بوجود قوى غيبية وأرواح شريرة أو شياطين تحاول إلحاق الأذى به باستمرار لذلك كان يلجأ الى كل السبل التي توفر له الحماية والاطمئنان " (11 :21).

وهكذا توفرت إمكانية القيام بتصوير الأحداث التي نسجت في الأساطير حول الآلهة (تمثيليا) بمبرر ديني أساسه ضمان مسببات الخصب على الأرض، بمحاكاة الزواج المقدس، أو ضمان انتصار الخير على قوى الظلام، من خلال انتصار(مردوخ) كبير الآلهة، على (تيامات) وقواتها من الوحوش والمخلوقات الغريبة، كما في أسطورة التكوين. وبذلك ظهرت المحاكاة وأصبحت نشاطا أساسيا لدى الكهنة ورجال المعابد، وامتزجت مع الممارسات والشعائر الدينية، فكونت ما يطلق عليه(الطقوس الدرامية) وهي عملية يؤكد بها الإنسان كرامته وحريته، ومن ثم كانت إعلانا للتحدي والاحتجاج على القوى الأعظم. اما شعائر العبادة الدينية ففيها يعلن الإنسان خضوعه لهذه القوى بهدف استعطافها والحصول على رضاها. وهنا يكمن الفرق بين الطقوس الدرامية، والشعائر الدينية. (30: 39، 40).

وهكذا أصبح النشاط التمثيلي للإنسان القديم في وادي الرافدين، من أهم الفعاليات التي ترافق الأعياد والمناسبات الرئيسية في العراق القديم، وكان أهمها أعياد رأس السنة الجديدة، إذ كان " يشهد نشاطا تمثيليا

مدهشا اقتصر بادئ الأمر على تمثيل أسطورة التكوين (الخليقة) إلا ان نجاح تلك الفعاليات أدى الى زيادة الاهتمام بها واللجوء الى تمثيل نصوص أدبية أخرى مثل أسطورة نزول عشتار الى العالم السفلي، ورثاء أور، وملحمة كلكامش، وغيرها " (21: 14).

وهكذا امتلكت بعض الأساطير، مبررات دينية قوية لتجسيدها أو تمثيلها لأغراض دينية أيضا، من قبل الكهنة في قاعات خاصة يحضر فيها الناس. لان الدافع التاثيري الذي كان وراء تلك الممارسات الدينية، يأخذ مداه الأبعد من خلال التجسيد أمام الممارسين لتلك الطقوس. وذلك نابع من قلة القراء للنصوص الدينية، فضلا عن لغتها الصعبة، ما يمهد الطريق لتقديمها بممارسات شبه درامية، يجعلها اقرب الى الفهم والإدراك، بل والتفاعل الايجابي مع اكبر شريحة اجتماعية. وما يؤيد هذا الرأي هو العثور على ما يمكن تسميته بأماكن التمثيل تلك، أو ما يعتقد انه النواة البدائية لواقع أداء الممارسات شبه الدرامية (13: 336).

تأسيسا على ما تقدم، وانطلاقا من تلك الممارسات الدينية التي كانت تقدم بوسائل شبه درامية، يمكن الاستنتاج بان الأداء التجسيدي للشخصيات الدينية، كان يتطلب من المؤدين ان يجسدوا شخصيات الآلهة، والملوك، والقادة العسكريين، وهذا بدوره يفرض طابعا إجرائيا يتسم بالجلال والإهابة ورصانة في الوقوف، أو الصوت الجهوري، وبكلمات واضحة، مع بطء في نطق الحوار ما يتناسب مع الموقف والحدث المراد تجسيده. كما ان الأزياء التي

يرتديها المؤدون لابد ان تأخذ الطابع الديني، واتساقها مع مكانية العرض الدينية، ما يحيل ان الأداء كان طرازيا، ذو ملامح وسمات فيها من الوقار، ما يوحي بالدقة في رسم الحركة ونطق الصوت، توافقا مع الأجواء الدينية الاحتفالية التي كانت تقام فيها تلك المناسبات.

أسلوب الأداء التمثيلي في وادي النيل

ازدهرت حضارة وادي النيل، كما هو حال حضارة وادي الرافدين، وشكلتا منعطفا تاريخياً لما تلاهما من حضارات الأمم الأخرى في جميع ميادين الحياة، منذ ما ينيف عن أربعة وعشرين قرنا. وتشير المصادر التاريخية الى اقتران فترة زمنية كبيرة في حضارة وادي النيل مع حضارة وادي الرافدين، وما يترتب على ذلك من تعالق واتصال حضاري تدعمه بعض السمات الحضارية المشتركة التي تدل على حالة التأثر والتأثير المتبادل بين الحضارتين.

يقسم علماء التاريخ حضارة وادي النيل الى ثلاث حقب زمنية، تسمى أولها الدولة القديمة من 2850-2052ق. م. والدولة الوسطى من 2052-1670 ق. م. والدولة الحديثة من 1670 – الى الألف الأول ق. م. حيث ظهرت آثار التقدم العمراني والرقي الثقافي خلال تلك الحقب الزمنية.

لقد ازدهر المسرح بوصفه لونا من ألوان الثقافة والرقي، في حضارة وادي النيل، ما يشير الى تأثر الأمم الأخرى به وخاصة الحضارة الإغريقية حيث ترجح المصادر التاريخية المتوفرة الى ان كتاب المسرح اليوناني وخاصة (اسخيلوس 525- 438 ق. م) قد تأثر بدرجة ما، بما سبقه من مسرحيات وادي

النيل، وخاصة تلك الممارسات الدرامية التي كان رجال الدين المصريين يمارسونها، بوصفها نوعا من النشاط التجسيدي، حيث تشير اغلب المصادر الى هذا الجانب من الممارسات التمثيلية في وادي النيل، بكونها كانت تقدم في مناسبات دينية معروفة خلال السنة (31: 7، 8) .

من الملاحظ ان هناك أراء عديدة بشأن هذا التأثير، حيث ينقسم الباحثون الى فريقين، كل يزعم على وفق منطلقاته ومبرراته بوجود أو عدم وجود مسرح أو ملامح مسرحية في حضارة وادي النيل. ونحن نرجح القول بان الممارسات التمثيلية قد وجدت فعلا، وكان مهادها التكويني في أحضان الأماكن المقدسة ودور العبادة.

ان الممارسات التمثيلية في وادي النيل كانت عبارة عن شعائر دينية تؤدى كجزء من الطقوس العبادية التي تتناول قصة (ايزيس واوزيريس) وهي من القصص التي تعاد سنويا في الأعياد الدينية.

وليس من الثابت على وجه اليقين من المكان الذي كانت تقدم فيه تلك القصة، ولكن المرجح أنها كانت تقدم في مكان مقدس تبعا لقدسية القصة المقدمة، وربما كان رجال الدين هم من يقوم بأداء ادوار شخصيات القصة، حيث كانت شخصية الإله المصري (اوزيريس) هي الشخصية الرئيسية في كل تلك الممارسات التمثيلية (9:34).

تتفق المصادر التاريخية على ان الممارسات التمثيلية في حضارة وادي النيل كانت تتناول قصة واحدة، أخذت أبعادها الدينية والأسطورية في مسيرة

حضارة وادي النيل، وتتناول الأسطورة حياة (ايزيس واوزيريس) بما تمثله من صراع وجودي بين الخير والشر، والأحداث الغرائبية التي تقع، حتى يتم التخلص من الشر الذي يمثله (ست) على يد (حوريس) ابن (اوزيريس) لتسود المحبة والخير على الأرض.

لم تقتصر الممارسات الأدائية التمثيلية داخل المعابد، لدى المصريين القدماء، ولكنهم حاولوا الخروج بها الى الشعب، من خلال فرق متجولة، تتضمن نشاطاتها فضلا عن التمثيل، بعض عروض الرقص والغناء، وكان ذلك بمثابة القبس الذي اخذ منه الإغريق فنهم الدرامي وطوروه فيما بعد، حيث " ذكر هيرودوت ان الإغريق اخذوا فن المسرحية عن الفراعنة وان لم يتطور عندهم كثيرا أو يخرج عن النطاق الديني، وهناك سمات متشابهة بينهما، فاوزيريس الإله المصري وديونيسوس يرمز كل منهما الى الخصب والنماء " (10 : 14).

ان عدم أي الوضوح والإبانة في الإشارة الصريحة الى وجود مسرح حقيقي في حضارة وادي النيل، يعود الى تلك الهالة القدسية والسرية التامة التي كان المصريون القدماء يضفونها على تلك الطقوس والممارسات الدينية، التي تقدم بممارسات تمثيلية، وكان الملك يشارك أحيانا بتلك الطقوس، فيؤدي دور احد الآلهة.

لم يقتصر أداء تلك الممارسات التمثيلية داخل المعابد، حيث يشير احد الباحثين الى خروج المسرح الى الميادين العامة، حيث يقول: " كان الممثلون

المتجولون في عهد الأسرة الثانية عشرة، يقدمون في الميادين أو الدور كما هي الحال اليوم، فيغنون ويرقصون، بل ويمثلون مسرحيات وفقا لبرامج مرسومة لهم، والقرويون حولهم أيام الأعياد أو مع الأمسيات " (11: 46) .

ان معرفة المصريين القدماء لتلك الممارسات التمثيلية في رداء ديني، لا يعني بالضرورة أنهم قد عرفوا فن المسرح على وفق اشتراطاته التنظيرية والجمالية، كما هو الحال لدى الإغريق فيما بعد. لكنها على أية حال كانت بمثابة الممارسات الأدائية التي يمكن للباحث ان يستخلص منها جملة ملاحظات تتعلق بالأداء التمثيلي الذي خضع بالضرورة الى أداء الطقس الديني، الذي يفترض في تقديمه حركات تنحو باتجاه البطء في الحركة وطرازيتها التقليدية، لانتا تمثل شخوصا دينية رفيعة، ما يوجب معه ان تحسب الحركات بدقة وتؤدى بإتقان .

ويرافق تلك الحركات أداء صوتي يتسق مع الأناشيد الشعرية التي تتناول الأسطورة، وضرورة نطقها على وجه يمكن لمستمعها ان يلمس الجانب الديني الطقسي فيها. كما كان للأزياء التي يرتديها (المؤدون) دورا في إضفاء صفة القدسية والمهابة على الشخصيات المقدمة.

فضلا عما تقدم ذكره فان الملك قد يشارك أحيانا في تجسيد بعض الشخصيات الأسطورية التي تمثل آلهة، فيما تقدم الشخصيات الثانوية بأداء بعض الرقصات التعبيرية المصاحبة للتراتيل الدينية، ما يدفعنا لتخيل المكان

المعد للتمثيل بأنه مكان مقدس، يحضره المؤدون والمشاهدون ليشاركوا في تأدية احد الممارسات الدينية بأسلوب تمثيلي تكون الأسطورة عماده الرئيس.

أسلوب الأداء التمثيلي لدى الإغريق

تشير الكثير من الأدلة على اتصال الإغريق بالعالم الشرقي في المجال المسرحي وبما يخص الطقوس والشعائر الدينية لحضارات وادي الرافدين وحضارة وادي النيل. ومن المؤكد أنهم قد استفادوا من هذا المنجز الانساني " وهذه التأثيرات تمتد الى ما قبل ظهور الدراما الإغريقية، ونستدل عليها مبثوثة في ما تركه لنا الحكماء ما قبل سقراط. ونجدها أيضا عند أفلاطون وإعجابه بالفن الفرعوني. وكذلك نجدها في التأثير الميثولوجي الأسطوري الذي عرف في بلاد ما بين النهرين بأكثر من ألف عام عما قد عرفوه في أساطير هوميروس الإلياذة والأوديسة " (32: 14) .

مارس الإغريق احتفالاتهم من خلال أعياد الإله (ديونيسوس) وفيه يقوم الشعب بطقوس مختلفة كالرقص والغناء والرواية، وهذا ما يسمى (الديثرامبوس) أصل التراجيديا، و(الفاليفوليا) أصل الكوميديا " ولابد من الإقرار بان الإغريق حولوا الممارسة الطقسية الدينية الى ممارسة دنيوية، ولأنهم أول من كتبوا نصوصا مسرحية ظلت حية حتى يومنا هذا. حيث تناولت تلك النصوص قضايا حياتية وفكرية معيشية قد تستند بشكل أو بآخر الى المعتقدات الدينية والى الأساطير " (21: 7، 8)، وعبرت عن الواقع الحياتي وأحوال الشعب، على وفق تصورات يختلط عملها بالجنوح والخيال، إذ

استطاعت تلك النصوص ان تخرجلاحقا عن طابعها المحدد بالصيغة الدينية وتقترب الى الصيغة الدنيوية الإنسانية.

اما بخصوص الأغاني التي كانت تؤدى من قبل مجموعة الممثلين فقد كانت في الغالب " مصحوبة لرقصات تعكس المعاني والكلمات، ويتمتع الأفراد بتلك الرقصات الى درجة كبيرة، لأنها تعبر عن واقع حياتهم وآمالهم على وفق ما كانوا يتصورون ويتخيلون، وقد تعبر بعض الأغاني عن حركات الحيوانات والأرواح، فضلا عن الإنسان نفسه. كذلك يتعين على مؤدي الأغنية ان يفهم دوره ومعنى الأغنية، ولا يأتي هذا إلا بالممارسة الطويلة للغناء والرقص" (16: 106).

لقد تبلورت ظاهرة الممثل المسرحي، نتيجة التطور الذي طرأ على الاحتفالات والطقوس الدينية التي اعتمدت هي الأخرى بالأساس على الأساطير القديمة وعدتها مصدرها الأهم في استقاء مادتها المسرحية. وإذا أردنا ان نكتشف بداية ظهور الممثل المسرحي لابد ان نعرج على المسرح الإغريقي، وخاصة إذا أردنا ان نسلسل بالتدرج التاريخي " فالمصادر تؤكد وجود علاقة جديدة مصدرها انحسار دور الجوقة. فتاريخ المسرح الإغريقي يكشف انتقاص تدريجي لإشراك الجوقة في التمثيل الفعلي، فقد أخذت تتخلى بالتدريج عن الدور الديني الذي كانت تقوم به في أقدم العصور" (31: 71).

وجاءت تلك المعطيات لتكون الأسس التي اعتمدها اغلب المهتمين بالفن المسرحي لدى الإغريق وفي مقدمتهم (ثيسبيس) الذي اخترع نظام الممثل الواحد

حيث كان " يجمع بين التمثيل وكتابة المسرحية التي استخلصها من الديثرامبوس عندما استحدث محاورة ما بين قائد الجوقة والممثل الجديد (شاعر ومؤدي) وقد اخذ ثيسبيس بعرض أعماله في الشوارع والأسواق، موظفا الأقنعة المختلفة في أداء عدة ادوار، حيث يعد مبتكر الشعر التراجيدي " (34: 1) وكانت أعماله تسرد مقاطع من أساطير هوميروس. وقد ظلت بعض الصور التي تمثل ممارسته لعملية التمثيل مطبوعة على قطع مرمرية موجودة لحد الآن.

وبعد ظهور (اسخيلوس 525-456 ق. م) تطور العمل المسرحي بإضافته الممثل الثاني، وفصله لمهنة الشاعر عن عمل الممثل من خلال " نص درامي يتحاوران فيه. وقد نشأت من هذه المحاورة بذرة الصراع الأولى حينما أضاف اسخيلوس ممثلا ثانيا الى الممثل الوحيد الذي كن يقوم بجميع الأدوار من قبل. ففتح بذلك الطريق لإحكام العقد ورسم الشخصيات، وجعل الحوار لا يقتصر على كونه وسيلة لسرد ما قد يحدث، بل جعله وسيلة للإيماء بالصراع " (7: 75). وبهذا استحق اسخيلوس الريادة الحقة بإضافته الممثل الثاني واعتماده نصا دراميا مؤلفا مسبقا، فضلا عن توظيفه للأقنعة والأزياء في عروضه المسرحية.

يؤكد الارديس نيكول، انه في عهد اسخيلوس " أدخلت تقنيات جديدة في عمل الممثل منها الأحذية العالية الكعب وابتكار طريقة لإعداد الشَعر (اولانكوس) كذلك الأزياء الفخمة لتعطي هيبة ورفعة اكبر للشخصيات مع

النظر الى حساب حجمها المبالغ فيه لاعتبارات المكان ورؤية النظارة. وكان هدفه من استخدام اللباس المسرحي الجليل والكعب العالي والأقنعة الكبيرة مع تصفيفة اولانكوس، كان لإضفاء النبالة والروعة والجلال على الأبطال " (31: 21) وقد استخدمت كل هذه المكملات كعوامل مؤثرة في أداء الممثل، وبالتالي ينتقل تأثيرها الى المتلقي.

لقد أدرك (سوفوكليس 495-405 ق. م) انه ينبغي المضي قدما في تطوير فن التمثيل المسرحي، لذلك اوجد الممثل الثالث، وأكد على ممثليه أهمية سبر أغوار شخصياتهم للاقتراب من واقعها، لذلك أصبحت مهمة الممثل ان يكون مفسرا للنص. فضلا عن تركه للموضوعات التي تناقش الآلهة ومشاكلهم وتحول الى ما يخص البشر من مواضيع اجتماعية، وهنا عمد الى " تقديم سريع في الحوار المسرحي بدل ترانيم الجوقة، وأتاح مساحة اكبر للتباين بين الأشخاص، وسمح بألوان من الحوادث المتنوعة " (31: 35) وهذا ما حفز الممثل نحو تطوير قابلياته ومهاراته الأدائية وأحاسيس الشخصية الإنسانية، وهذا التغير لمكونات العرض ومتطلبات الدور، تطلب من الممثل امتلاك طاقات صوتية وجسدية لتوظيفها في تقديمه للدور المسرحي.

جاء بعد ذلك (يوربيدس 485-406 ق. م) ليصور الأحداث تصويرا واقعيا على منصة العرض، وقد تميزت بعمقها الفكري والإنساني " كذلك طور معالم وجود الممثل على المسرح وإعطائه حيزا اكبر ليكون أكثر اقترابا الى المعاناة الأرضية وأراد له ان يتبنى مشكلة تعبر عن خير الجماعة واعتبار المسرح

منصة وليس بيئة " (35: 25)وهذا ما يدل على ان يوربيدس كان مهتما بالعرض المسرحي دون الاستناد الى منظر مسرحي يخلق بيئة العرض.

ان فن التمثيل في المسرح الإغريقي على وفق ما تقدم، وما تشير إليه المصادر الموثوقة، انه تطور مما كان الشاعر المسرحي يمثل في المسرحيات التي يكتبها، الى انحسار ذلك التقليد مع إضافة الممثل الثاني، ثم الممثل الثالث.

ومن المعروف ان الأدوار النسائية كان يؤديها ممثلون رجال، ما يستدعي ذلك ان يلبس الممثل قناعا يحدد معالم الشخصية النسائية التي يؤديها. وهذا بدوره يسهم في إلغاء القدرة التعبيرية عن طريق الوجه، لذلك يعمد الممثل الى لغة الإيماءة والإشارة المعتمدة على الحركة الجسدية العامة، واتساق تلك الحركة مع البنية الكلية لحركة الجوقة، أو منفصلة عنها، من اجل تأدية الرقصات الإيقاعية المتسمة بدقة عالية وانسجام جمالي.

لقد أولت الدراما اليونانية أداء الممثل الصوتي، دورا كبيرا لتوصيل الشحنة الدرامية لتلك الجماهير الغفيرة من المتفرجين، فضلا عما تمدنا بها بعض المصادر حول استخدام أقنعة تحتوي على أبواق خاصة لتضخيم الصوت " وهناك العديد من الشواهد التي تشير الى أهمية المظهر الخارجي للممثل. لقد تميز الممثل ايسخينيبس بجمال الجسم، اما منافسه وخصمه ديموشينيس فقد كان يسخر منه، وهو يصفه بالتمثال الجميل. كما روعيت متطلبات الدور عند اختيار الممثل. هذا ما أكدته الشروح والتعليقات بخصوص تحلي الممثل

الذي يختار لأداء دور اجاكس في مسرحية سوفوكليس بقوة بدنية خاصة "(2: 344).تلك الصفات الجسدية لم تساهم في الارتقاء بفن الأداء التمثيلي وتتجه به نحو السرعة الحركية والانتقال بين زوايا المسرح، بل ان الطابع العام كان يتميز بحركة طرازية بطيئة، مع التذكير بما يتطلبه أداء الأدوار النسائية من ارتداء الممثل لعدة أقنعة بين مجريات الدور وتبدل الشخصيات.

كما انه من الضرورة الإشارة الى ان " جميع ممثلي الملاهي من الرجال كما كان الحال في المآسي، وكانت جميع أزيائهم أزياء مغرقة في الخيال، وخروجها على الواقع وعلى غرابتها وشذوذها. وتشير تصاوير الزهريات اليونانية الى شيوع استعمالهم لوسائل التنكر الحيوانية في ملابس الكورس. وكانوا يغالون في تكبير جسم الممثل ولا سيما البطن من أمام والردف من الخلف. وكان من المألوف لبس رمز الذكورة. وكان الممثلون الكورس يستخدمون الأقنعة " (9: 110).

أسلوب الاداء التمثيلي في المسرح الروماني

من الأسئلة المهمة التي تثار دوما عند الحديث عن المسرح الروماني، يبرز السؤال الآتي: هل المسرح الروماني مسرح أصيل، أم هو مسرح وافد من بلاد أخرى؟ أي بمعنى آخر، هل هناك ملامح خاصة يتفرد بها ذلك المسرح، أم ان جذوره التأسيسية جاءت امتدادا لسلفه المسرح اليوناني ؟

ومن الواضح ان الإجابة القطعية حول تلك الأسئلة الجوهرية لك تكن شافية للباحث المتابع، ذلك لان المصادر المتوفرة حول هذا الموضوع ترجح كفة

الأصالة تارة، وترجح كفة التأثر المباشر تارة أخرى. ولكن اليقين هو ان المسرح الروماني قد تأثر حتما بسلفه المسرح اليوناني، وخاصة في استقاء الكتاب لموضوعات مسرحياتهم بما جاء به سلفهم، وفضلا عن بعض التعديلات أو التجديدات التي وسمت العروض المسرحية الرومانية وخاصة في ما يتعلق بالأداء التمثيلي وعدد الممثلين.

وتشير بعض المصادر التاريخية، ان المسرح الروماني، نشأ بعيدا عن التأثر بالمسرح الإغريقي، حيث نشأ من خلال الممارسات والطقوس والاحتفالات الموسمية، التي أفرزت جنسا دراميا يقترب من الكوميديا، التي أصبح لها كتابها المرموقين من أمثال (تيتينوس) و (لوكيوس) و (بلاوتوس) وغيرهم من الكتاب الذين كانت كوميدياتهم تعج بشخصيات من بسطاء الناس، واتخذت سمة الكوميديا السوقية، وفيها شخصيات نسائية كثيرة. ما وسمها بأسماء شخصياتها مثل كوميديا (نساء بروندیسيوم)(ينظر35: 40).

ان تلك الكوميديات الأولية التي سادت المسرح الروماني، لم تكن تعرض على مسارح ثابتة بعد، وإنما كان المسرح عبارة عن منصة تعد خصيصا لهذا الغرض، وتنتقل من مكان الى أخر على وفق انتقال الحفلة التمثيلية، وتبعا لإقامة المهرجان أو المسابقة في المكان المعين. وكانت هذه المنصة وملحقاتها من ممتلكات الممثل المنتج للعمل المسرحي، أو مدير الفرقة، وهي تخضع لارتادته في الشكل والتعبير. (ينظر: 35: 37).

وقد تعددت الأنواع الأدائية التمثيلية في المسرح الروماني، ومنها نوع يسمى (الإيمائية) وهي فواصل أدائية تتكون من عدة عناصر تؤدى بالإشارة، فضلا عن أخرى تؤدى مع الحوار، وهي تتناول قصصا حياتية معاصرة، بأسلوب ساخر، يقترب أحيانا من الابتذال والنقد الجرئ والتجريح ببعض المسميات، وربما أدخلت مشاهد فاحشة تنبو عن الذوق (ينظر: 36:248).

بناء على ذلك يمكن للباحث ان يتلمس الأسباب الحقيقية التي من اجلها منعت الكنيسة في أول سطوتها الدينية فن التمثيل وعدته رجسا من عمل الشيطان. وان لم يكن المسرح الروماني كله يتعاطى ذلك النوع الفاحش من المسرح، فقد كانت هناك انواع أخرى اكتسبت قيمتها الفنية والجمالية، هي توجد عناصر أخرى ميزت فن الكوميديا الرومانية ومنها:

1- محادثات عادية شبه نثرية بالوزن الايامبي السداسي.

2- أشعار طويلة من الوزن التروخي، سواء كانت سباعية أم ثمانية.

3- مقطوعات غنائية. (ينظر: 35: 64).

كانت الأشعار تؤدى بمصاحبة عزف على الفلوت، وهذا يتطلب من الممثل ان يكون على قدرة جيدة في الأداء الصوتي من اجل مصاحبة الموسيقى في أداء المقاطع الغنائية، فضلا عن إمكانيته التعبيرية في الحركة والرقص الإيقاعي المتناغم مع اللحن والأوزان الشعرية.

وحوا نشأة فن البانتومايم الذي عرف أوجه في المسرح الروماني، تروى قصة تقول ان الممثل (ليفيوس اندريكوس) وهو الممثل الروماني المشهور، قد

وصل الى حالة من التعب والإرهاق الذي ذهب بحلاوة صوته، فامتنع عن الحوار، واكتفى بالأداء الحركي، فيما عهد بالإلقاء والغناء الى صبي صغير يرافقه، فيما استمر الممثل بالأداء الصامت وهكذا نشأ فن البانتومايم (ينظر: 9: 140).

ولا تسعفنا المصادر عن الموضوعات التي كانت الدراما الرومانية تطرحها عدا عن تلك المستقاة من الأدب اليوناني لأسلافهم الكتاب اليونان، إلا ان هناك وصفا يقدمه احد الباحثين لموضوع فن البانتومايم حيث يصفها على النحو الآتي (المسرحية البانتوميمية هي مسرحية من تلك الخوارق الكثيرةالشيوع في المسارح في تلك الأيام. وفيها يبرز للجمهور ممثل يرتدي قناعا ومن ورائه كورس يحضر فيجلس وتجلس معه فرقة موسيقية. ويأخذ الممثل يشخص وحده ويرقص ممثلا مسرحية أسطورية، بينما الكورس ينشد نصوص هذه المسرحية. ويضع الممثل في قدمه جرسا أو صنجا يؤكد به وحدة النظم على إيقاع الموسيقى. ولا يزال هكذا حتى يحدث جرسا عميقا مسرحيا عجيبا، وينتج جوا نفسيا عاما يمسك به أنفاس هذا الجمهور المبهورة جميعا. وربما بدل الممثل قناعه وملابسه وهو يقوم بشخصيات شتى) (9: 139).

ومن التجديدات التي ظهرت في المسرح الروماني هو ظهور النساء في أداء الأدوار النسائيةبعد ان كان الصبيان يؤدون تلك الأدوار في المسرح اليوناني. وكانت النساء تمثل الشخصيات وخاصة في المسرحيات الكوميدية والمسرحيات الإيمائية، التي انحدرت الى عرض بعض المشاهد الفاحشة

والجريئة، ما انحدر بمهنة التمثيل الى الدرك الأسفل، وأثار سخطا كبيرا ضدها. (ينظر: 35: 198).

ومن الثابت تاريخيا على وفق المصادر التاريخية، ان روما هي أول المدن التي شهدت حفلات تمثيلية ليلية، بعد ان كانت العروض تقدم من الصباح حتى المساء في المسرح اليوناني اما في المسرح الروماني فقد ظهرت العروض الليلية، حيث تطلب الأمر استخدام المشاعل لإضاءة مناطق التمثيل، مع ملاحظة ما يضفيه ذلك من جماليات على أسلوب الأداء التمثيلي. ولا يغفل الباحثون ما صاحب تلك الحفلات من ظهور الفرق المأجورة التي كانت تهتف وتصفق للعرض المسرحي، وهي دلالة تؤكد ان العروضكانت تقدم ربما في مسابقات مسرحية، وربما من اجل جلب اكبر عدد من المتفرجين، ما يعني ازدياد الطلب على بطاقات الدخول، وبالتالي توفر مردود مادي جيد للفرق المسرحية (ينظر: 9: 142).

أسلوب الأداء التمثيلي في مسرح الشرق

يعد الشرق ثروة فكرية وممارسة فلسفية وطقوسيةنوعية متميزة، لما يزخر به من ثقافات متراكمة عبر العصور، ولما تعاقب عليه من حضارات لها جذور عميقة وامتدادات لانهائيةلم يستطع العصر الحديث تجاوزها، أو حتى الادعاء بالقدرة على تفسيرها وإدراك الروح القوية التي تسري فيها، التي تمثل سر الامتداد الذي يطبعها. ومن هنا كان الشرق مصدر الهام للعديد من الممارسات الثقافية والإبداعية التي جاءت لاحقا (19:57).

ان القول بالمسرح الشرقي يتجه بالأفكار نحو الشرق الآسيوي المتمثل في المسرح الياباني المعروف باسم (النو) أو زميله الآخر (الكابوكي) وكذلك (أوبرا بكين الصينية) ومسرح (كاثاكالي) الهندي العريق، حيث ما أثرت هذه الأشكال التعبيرية القديمةبشكل كبير في التجارب المسرحية الغربية المعاصرة، أي مع فنانين من أمثال (ارتو، وبريخت، ومايرهولد) وغيرهم كثيرون ممن حاولوا تغيير وتطوير أسليب الاداء التمثيلي فيالمسرح الحديث " ونحن أيضا عندما نقول المسرح الشرقي، فإننا نعني الصورة القديمة المركبة للمسرح الشامل، والتي تجمع التمثيل والموسيقى والرقص. والحقيقة ان هذه الصورة وجدت عند الإغريق أيضا " (16: 183).

فالارتباط الوثيق ما بين الفن – وبالذات فنون الرقص والحركة – والفكر الديني الشرقي، هو ما يؤسس طابع المفارقة الظاهرية الخاصة، والمتعلقة بفكرة المسرح الشرقي وبنائه. هذا المسرح المعتمد على تقنية التعبير الجسدي الخالص، وهو في الوقت نفسه أسلوب من أساليب التربية الروحية والدينية يستخدم فيه الجسد للكشف عن حالات وتجليات الروح ومعاناتها.

ان الأساس الذي يعتمد عليه الممثل في المسرح الشرقي هو الرقص، الذي يشكل الإطار العام للنشاط الحركي بوصفه نظام متكامل مركب من مجموعة الحركات المعقدة والصعبة. وهناك أهمية يحظى بها الرقص كأسلوب أو سلوك للممثل في الشرق، فهو " يشكل الإطار العام للنظام الحركي والتعبيري، وليس مجرد حيلة تزيينية أو تابلوه منفصل عن لحمة

العرض المسرحي. ومن ناحية أخرى فهو نظام لغوي متكامل، وهو لغة تتطلب استخداما لا اعتياديا لأعضاء الجسد ووظائفها المعتادة، وهو الأمر الذي يتطلب من المؤدي حالة شبيهة الى حد ما بحالة الصوفي الذي يغرس الإبر والمسامير في جسده " (17: 17).

ان مسارح الشرق جميعا تمتاز بكونها تتعدد في مراعاتها بكل ما يتصل بالتمثيل والتعبير الجسدي بوصفها مسارح تصويرية بالدرجة الأولى " فالملابس والماكياج وحركات الممثلين تجري كلها في نظام معلوم، ولما كانت الرقصات الموسيقية تؤدي دورا هاما في التمثيليات، فلابد من التنسيق بينها وبين سائر العناصر الأخرى " (31:96)لخلق نظام فني متكامل يشمل العناصر جميعا فضلا عن توظيف حركات الجسم المختلفة بأجزائها، سواء الرأس أو اليدين أو الأطراف أو الأصابع، لتجري كلها في نطاق فني مرسوم ومتكامل يفسر الحالة المراد تقديمها بأدق الإشارات والحركات التي يقوم بها الممثل ليترجم مجموعة المواقف والحالات النفسية.

ان المسرح الشرقي على وجه الخصوص قد جذب إليه عشق العديد من المسرحيين الغرب لما " يمتلكه من خاصية أساسية تتمثل في حفاظه على ذاكرته واتصاله الشديد بتقليده الفرجوي ذي الأصول الطقوسية المقدسة " (الشيء الذي جعل (ارتو) و (بريخت) وغيرهم مهتمين بجمالياته، وعدّوه مجالا خصبا في محاولاتهم المسرحية.

أسلوب الأداء التمثيلي في المسرح الهندي

يعد المسرح الهندي أول مسرح شرقي تأثر به الغرب ونال اهتمامهم. وتظهر فيه الدراما السنسكريتية القديمة المعتمدة أساسا على السرد والاستراحة الغنائية، ومزج الفعل الرئيسي بأفعال ثانوية بسيطة، وهذا ما ظهر جليا في أعمال الشاعر والدراماتورج الهندي (كاليداسا) الذي عاش بين القرن الرابع والخامس " والميزة التي تمتاز بها مسارح الشرق ليست في تكوين المسرح بقدر ما هي في التقاليد التي تراعي كل ما يتصل بالتمثيل، فالملابس والماكياج وحركات الممثلين تجري كلها في نظام معلوم. ولما كانت الرقصات الموسيقية تؤدي دورا هاما في التمثيليات، فلابد من التنسيق بينها وبين سائر العناصر الأخرى " (17: 90) لتكامل النظام الأدائيفي نطاق مرسوم بحركات قريبة من الأحداث، تعتمد الاستعراضات المختلفة (فعل – سرد – غناء)تمتزج لتكوّن بمجموعها الفعل الرئيس للأحداث، وهكذا " لابد لمن يتخيل الأداء التمثيلي لمسرحية سنسكريتية كما يتم إخراجها إذ ذاك، ان يعتقد في ذات نفسه انه فرد مدرب ينتمي الى جمهور يقظ، ولذة استمتاع لا تتأتى من مشاهدة شيء جديد بقدر ما تتأتى من مشاهدة ممثلين محترفين في مستوى عال من الاحتراف يقومون بأداء حركات جسمانية تتناسب مع المناظر التي يظهرون فيها " (33: 97) .

فضلا عن ذلك فان النص المسرحي، كان يعهد به الى راوين أو منشدين، ما يجعل الممثل المسرحي متحررا الى أقصى حد من سلطة الحوار،

ليفسح المجال لقدراته التعبيرية اعتمادا على جسده والحركات اليدوية والماكياج والأزياء. لذا فان الكاتاكالي الهندي قد افرز نظاما وحيدا لتكوين الممثل، حتى يستطيع الأخير إبراز العلاقة بين النص والمشخص، ويشمل هذا النظام جانب الترويض البصري، وتعلم رمزية الحركات اليدوية. فحركات العينين والحاجبين والأجفانتبرز تعابير الوجه وترسم حركات الأيدي في لغة اشارية حقيقية تمكن الممثل من تشخيص النص الدرامي، وبالتالي فانه يقدم نموذجا متطورا ومتكاملا الى حد ما، يتحكم فيه النسق الفني المتناغم ما بين عناصر العرض والتعبير الجسدي الراقص مع الحفاظ على استقلالية كل عنصر على حدة، وفي الوقت نفسه ينخرط في الشكل الفني ككل.

اما بالنسبة للكاتاكالي، فهو فن كلاسيكي عريق، يقوم على عدّ المسرح هبة إلهية تنبثق من الثالوث الهندوسي (البراهما – الفيشي – الشيفا)وعدّ العرض المسرحي بمثابة (قربان بصري). اما بالنسبة للتمثيل في فن الكاتاكالي فانه " يقوم على اللعب المؤسلب والتخييل الشعري، لان النص يعهد الى المنشدين، ويدخل هذا في أطار التقاليد الدرامية الهندية حيث يتمظهر لعب الممثل في أربع حالات مختلفة – الشفوي الملفوظ، حركات الجسد، الملابس والماكياج، والحالات الفيزيائية (19 : 59). وبهذا فقد اوجد الكاتاكالي نظاما خاصا لتكوين الممثل وإبراز العلاقة بين النص

والمشخص، ويشمل هذا النظام جانبا مهما يتعلق بتعلم الحركات الرمزية التي تؤدى عن طريق اليدين.

ان خصائص المادة الموضوعاتية التي تميز الكتابة الدرامية في فن الكتابة الدرامية في فن الكاتاكالي، والطبيعة المؤسلبة للعب الممثل، تتحكم بشكل نسقي متناغم مع بقية عناصر العرض، من ماكياج وملابس وتعبير جسدي. فالماكياج يقوم على الألوان الرمزية والرسوم المعقدة التي تتساوق بشكل منتظم مع رمزية التعبير الجسدي عند الممثل وإشاراته اليدوية. والملابس بدورها تنسجم مع هذا النسق، فتأتي فاخرة بدرجة مستويات وخصائص الشخصية.

كانت فضاءات العرض المسرحي في المسرحية الهندية كاتاكالي هي ساحات المعابد والأماكن المشابهة ، التي يتم تأثيثها بضوء خافت يصدر عن مصباح نحاسي، مما يجعل مساحة الضوء محدودة، فيصير المكان معتما تفتته الأسرار الروحانية، وهذا ما يساعد الممثل على إعطاء البعد الأسطوري والشعائري للعرض من خلال تركيزه على لهب المصباح الذي يرمز للحضور المرئي لإله النار. كما يتم تأثيث هذه الفضاءات بديكور وحيد عبارة عن قطعة يتم تحريكها وتقليبها بمهارة، وتحمل رمزية الستر والكشف التي تكون في المعبد بين الصور والمخلصين.

يقدم فن الكاتاكالي جماليات مسرحية منسجمة مع العناصر، وهو شكل مسرحي يستثمر موروثا أسطوريا وتقنيات عتيقة ومرمزة للتمثيل، هي

إفراز لثقافات يمتزج فيها الأسطوري بالتاريخي، والديني بالدنيوي، والأصيل بالمعاصر.

أسلوب الأداء التمثيلي فيالمسرح الصيني

يقترن المسرح الصيني بشكل خاص، بنوع من الحميمية بالفعل المسرحي، ذي الألاعيب البهلوانية، والمبارزة والمعارك، فضلا عن فقرات السيرك، لخلق لغة مسرحية تخلقها الموسيقى والرقص والبانتومايم والحركات والإشارات، التي تمتلك قيمة رمزية مباشرة تنقل من خلالها الأفكار والمواقف الذهنية والروحية " وقد تميز الشكل في المسرح الصيني بالملحمية، كما تميز بصورة خاصة بالتمثيل الذي كان يعني اشتراك كل من فنون الغناء والموسيقى والحركات والأكروبات، الى جانب الديالوج المسرحي. ويجري التمثيل على خشبة المسرح الفارغة إلا من الملابس المسرحية الفخمة، ووجوه الممثلين مطلية، وقد تعلو الأقنعة بعض وجوه الشخصيات المسرحية " (22: 622، 623).

يلعب الممثل في المسرح الصيني ، دورا مهما ومركزيا، إذ يقوم بسرد الحكاية والإشارةالى أماكن حدوثها من خلال الحوار. كما ان الحركة لدى الممثل الصيني أسلوبية المظهر والمعنى، تستمد مرجعيتها وكيانها من عاملين أساسيين هما: " العامل الأول هو التقليد والمحاكاة، والعامل الثاني من العرف وقواعد السلوك المرعية. وفي الجانب الأول من الحركة المتسم بالتقليد والمحاكاة يكثر البانتومايم للتعبير عن حركات وأعمال مختلفة. وفي الجاني

الثاني المرتكز على قواعد السلوك، يتمسك الممثلون بحركة الصعود فوق الخيل أو النزول من عليها، وحركة التحية في الجيش وغيرها " (22: 625).

كما يتميز أسلوب التمثيل في المسرح الصيني، بظهور صاحب الأثاث الذي يحضر قطع الأثاث اللازمة للتمثيل، ويزيلها دون ان يأبه بما يجري حوله. ويناول الممثلين أدوات بسيطة أثناء قيامهم بالتمثيل، بل انه يناولهم الملابس المسرحية أثناء قيامهم بأدوارهم. ووجوده على المسرح يدلنا في الحال على ان جماهير النظارة في الصين لم تكن تنظر الى الواقعية باعتبارها غير ضرورية، بل غير مرغوب فيها، لذا فان ظهور هذا الرجل بين الممثلين شاهد قوي ثابت على عنصر الخيال الذي يغلب على التمثيل كله (33: 13,14)وهذا العنصر هو الذي يتحكم أيضا في استخدام نوع الأثاث المطلوب وفي حركات الممثلين، وبالتالي اكتمال عملية إيصال الفكرة المراد تقديمها، كما ان الملابس المسرحية تمتاز بالأبهة، ولو ان ألوانها وأشكالها لا تتقيد بمطالب المسرحية التي يجري تمثيلها، كما ان الماكياج المستخدم من الكثافة وعدم التنوع بحيث يبدو بعض الممثلين وكأنهم يستخدمون قناعا.

ومن تمظهرات المسرح الصيني، ما يتعلق بأوبرا بكين التي تعد إحدى الكنوز الثمينة في الثقافة الصينية، فهي شكل درامي مكتمل فنيا وجماليا يقوم على عنصرين أساسيين هما: لعب الممثل وغناؤه، بحيث تنصهر هذه العناصر مع الديكور والأناشيد واللعب وفنون الحرب، في توليف متجانس يمثل تمثيلا رمزيا بعيدا عن محاكاة الواقع " فكل الوسائل التعبيرية مرمزة

بشكل دقيق جدا لكي تستدعي الأحداث والشخصيات، وتعبر عن الأحاسيس الرمزية والسلوكيات، وهذا الجنوح نحو الرمزية يفرضه كون جمالية أوبرا بكين لا تروم إعادة إنتاج مظاهر الحياة الواقعية، أو خلف تماثلات سطحية بين العرض والواقع، بل تسعى الى التعبير عن الروح الجوهرية للواقع بواسطة التعبير الرمزي الذي يعمل على اسلبة الواقع، موجه لإنتاج صور دقيقة وملموسة في مخيلة المتلقي " (8: 38) . وهذا ما يخلق معاونا إبداعيا ما بين الممثل والمتلقيوهذا أيضا ما يؤكد ان نجاح عروض أوبرا بكين يتحقق بفعل المشاركة الفعالة للمتخيل الجماعي للجمهور الذي يدرك الرموز التي ينتجها العرض.

وعلى مستوى التشخيص، تقدم أوبرا بكين أدوارا ذات وظائف، فهناك الأدوار الذكورية والنسائية، والأدوار المزيفة التي تكون الشخصيات فيها ذكورية، لكنها مميزة بخصوصية في مظهرها الفيزيولوجي والسلوكي، ولكل واحد منها سجل خاص يتضمن المواصفات الأدائية في اللعب والغناء والحركة، وهي مواصفات تتحكم فيها رمزية واضحة تكون هي الموجه الأساسي للعب. وتنقسم الى نمطين أولهما ذو طابع اشاري يقوم على حركات مصاحبة بإكسسوار، والثاني ينجز بالحركة وحدها دون أي إكسسوار، ومع ذلك فهي تعبر عن الحدث.

ويعتمد نظام الماكياج في أوبرا بكين على رمزية الوجه المدهون، فهو ماكياج خاص بهذه الأوبرا، لا يحيل الى أي وجه في الحياة اليومية، بل يخضع

لخصائص الشخصية التي تحمله انطلاقا من رمزية الألوان، وتتحكم الأوبرا أيضا بنظام الملابس وتنجز الأخيرة حسب الحاجة الجمالية للعرض، والملائمة مع الحالة الدرامية.

اما الموسيقى فهي عنصر أساسي في العرض، وتصاحب كل اللحظات الدرامية، وتؤثر على التحولات، بل تحدد إيقاع العرض من بدايته حتى نهايته. وموسيقى أ وبرا بكين قوية الإيقاع وذات مواصفات معروفة لدى الجمهور. إنها موسيقى تقليدية يتحكم فيها نوعان أساسيان منها ما يعبر عن الحزن والأسى والحنين الى الماضي والأخرى تعبر عن الإثارة والحيوية.

ويعد الديكور جزءا مهما من اللغة الرمزية لأوبرا بكين، يخضع لمواصفات دقيقة تقوم على التوليف بين الصور البصرية والصور الذهنية بواسطة جداريات ورايات تحمل رسوما يحركها الممثلون للإيحاء بفضاءات العرض، والظواهر الطبيعية أو الحالات النفسية الداخلية. (19:69، 71).

أسلوب الأداء التمثيلي في المسرح الياباني

يقدم المسرح الياباني نوعين متميزين من أنواع التسلية هما (النو، والكابوكي) كأفضل ظاهرتين في المسرح الكلاسيكي الياباني، ومن أهم التجارب التي تمثل جماليات الأداء التمثيلي في المسرح الشرقي.

النو

ينحدر هذا المسرح من العروض الدينية العلمانية التي كانت تقدم أثناء الاحتفالات في المعابد على أيدي ممثلي المسرح آنذاك (كانامي، و زيامي) إذ أعطى هذان الرجلان الصفة النهائية لمسرح النو. ومن الملاحظ ان " الممثلون الرئيسيون في مسرح النو لا يتجاوزون عدد أصابع اليد، إضافة الى بعض الشخصيات التي تؤدي أدوارا ثانوية، ومع هذه الشخصيات هناك الموسيقيون في عمق المسرح ومجموعة الكورس حيث يكون مكانها على يمين الجمهور المتفرج " (27:156). يتجمعون في فضاء بسيطومؤثث بطريقة زهيدة، فهو عبارة عن قطعة قماش تدل على مجموعة من التقاليد اليابانية، وتتعلق بشجرة الصنوبر، وتدل على فكرة البقاء والأبدية، وهذا النوع من المسرح الياباني " يتجنب الابتذال ويلتزم بالحشمة، ويجري عادة بين شخصية تبرز زيف الحياة وأباطيلها، وأخرى طرق الحياة، وهو مسرح طبقي موجه الى حاشية خاصة بالإمبراطور " (23:204).

في مسرح النو الياباني، يتكون العرض المسرحي الواحد من خمسة مجاميع تتميز عن بعضها على وفق طبيعة الدور الذي يؤديه بطل العرض المسرحي المدعو (شيتي) والمجموعة الأولى تعالج مواضيع الآلهة كما تطرحها الأساطير اليونانية بمجموعة من الاحتفالات. وفي المجموعة الثانية يكون البطل على شكل إحدى شخصيات الفانتازيا، ويؤدي دور أحد رجال الدين البوذيين،

ويسرد تاريخ المعارك العديدة وقصة خلود الروح الأبدية. والمجموعة الثالثة تتحدث عن الحب وقصص النساء المتزوجات.

اما المجموعة الرابعة فان اغلب شخصياتها تكون واقعية بعيدة عن الفانتازيا والآلهة وتطرح قصة مأساوية لبعض الأمهات اللواتي فقدن ابنهن الوحيد. وأخيرا المجموعة الخامسة التي تضم الشخصيات الرئيسية للعرض المسرحي، وتلعب دورا بارزا في اغلب الاستعراضات الفنية، وهذه المجموعة يطلق عليها (اوجروس) ويتم عرض خمسة عروض للمجاميع كافة في كل مناسبة (27: 156، 157).

وككل التجارب الإبداعية في المسرح الشرقي، يعتمد مسرح النو على الرموز التي يطرحها في عالم الخيال والفانتازيا والجو الشاعري بألوانه الساحرة الجذابة على خشبة المسرح الياباني.

ان روعة التمثيل، وجمالية الشعر وفخامة الموسيقى والغناء، كلها تهدف برأي زيامي الى تفتيح أذن العقل، بينما يقوم فن الأداء بمهمة إثارة مشاعر الجمهور، وتفتيح عينه على ذلك اللون من الجمال الرفيع الذي تدل عليه كلمة (يوجين) التي تعني التعبير عن الجمال دراميا أو غنائيا (17: 30، 31).

يعتمد العرض المسرحي في مسرح النو على عنصرين هما الرقص والغناء، ويقوم الكاتب بانتقاء شخوص مسرحياته من الأساطير والخرافات أو

من التاريخ، واللذين يتمتعون بمقدرة على ادعاء الأغاني والرقصات لكي ينسجم التمثيل بشكل عام مع الرقص والغناء والموسيقى.

اما الجوقة فان دورها لا يختلف عن الجوقة في المسرح اليوناني في المأساة، أي ان دورها " ليس دورا هاما عمليا، بل هو عبارة عن تأدية أغان ورقصات لرقصة الشايت. لكنهم في بعض الأحيان يعلقون أو يقومون بالشرح بلا تدخل مباشر في الأحداث، ويجرون حوارا مع الشايت أو الواكي. وتتألف الجوقة من ثمانية الى عشرة أشخاص، بمن فيهم قائدهم الذي يرتدي الملابس العادية " (17: 31، 33)

يعد الرقص الإيمائي مع الإيقاع والتمثيل هي الخصائص المميزة لمرح النو، والتي تكون الغاية منها شكل بديع يعبر عن جمال سام. ويؤكد زيامي في كل ما كتب لمسرح النو وفي كل الموضوعات التي عالجها على الدور الحيوي للتمثيل الإيمائي. ويورد في تعليماته تفصيلا للتقنية التي تتعلق بهذا المسرح، ويوضحها بروم غير دقيقة، ويحلل كل حركة وكل وضعية من وضعيات الممثل، وما ينجم عنها من اثر جمالي. ويشبهها بمجموعة من الألوان المنسجمة والمتغيرة على الدوام، لذا يدعو الى الاستعانة بالأثواب الزاهية الألوان والأقنعة المعبرة.كانت الأقنعة تستخدم لتمثيل الأدوار النسائية، والمتقدمين في السن، وكان عددها ما يقارب المائة قناع بأصناف وإشكال مختلفة، وفقا للشخصية المسرحية.

الكابوكي

يعد الكابوكي من أهم الأنواع التي قدمها المسرح الياباني، وأكثرها انتشارا بين الشعب وقد اتخذ هذا النوع طابعا يقترب به الى حد ما بمثيله في الصين، وان كانت له تقاليده الخاصة المتميزة. كما ان اتجاهه العام مختلف " ويبدو الكابوكي نمط من التعبير الفني الحر والشعبي الذي يستلهم طباع الممثلين الجوالين، وسمات الأشكال الموسيقية الشعبية الراقصة، لذلك جاء فنا متمثلا للهامشي ورفعه الى درجة عليا من الفنية، فكان توليفا فنيا للجوهري الهامشيوالساميالمبتذل، وهذا ما أعطاهشعبية واسعة في اليابان " (19:67).

ان المواضيع التي عالجها الكابوكي في عروضه، تميزت بالهامشية الخاصة بالحياة اليوميةوهنا يلتقي مع النو في كونهما منفذين الى الجمال الصوري، وعلى هذا المستوى فأنهما فنان دراميان متكاملان.

يقوم الكابوكي على المغالاة في التعبير بالإيماءة، وكذلك يمتاز بتعقيد حبكته، وعنف مواقفه المثيرة. ويرفض الكابوكي استخدام الأقنعة، إذ يعد بأنها تخفي خلفها التعبيرات الإنسانية من فرح، أو حزن وغيرها من الانفعالات. كما يتميز الكابوكي بان " جميع الشخصيات النسائية التي تظهر في العرض المسرحي، لا يؤديها إلا الرجال، إذ لا توجد ممثلات في هذا النوع من المسرح. وهؤلاء الرجال الممثلون الذين يؤدون الأدوار النسائية يسمون عادة باوناجاتا، وهم من المتخصصين لأداء مثل هذه الأدوار "(27. 157) .

وقد صنفت عروض الكابوكي، الى أربعة أصناف، تنوعت ما بين مواضيع الحب، والأرواح الشريرة، ومواضيع اجتماعية معاصرة، فضلا عن موضوعة الحروب والأبطال البارزين. وتعد مواضيع الأرواح الشريرة من أكثر المواضيع تناولا في مسرح الكابوكي، ومن المظاهر التي تثير الدهشة لدى المتفرج هو الاستخدام المبالغ فيه في الأزياء البراقة الألوان، وكذلك قطع الديكور الملونة، والمزينة برسوم خيالية جميلة.

بدأت إشعاعات المسرحية الكابوكية في القرن السابع عشر الميلادي، في شكل بدائي من البانتومايم الغنائي الراقص الذي تتخلله مشاهد مسرحية كوميدية. و طبقا للعمق التاريخي تنهض راهبة تسمى (اوكوني) لترقص رقصة بنفس اسمها، تساعدها شخصية أخرى هي (كييوتو) على شاطئ النهر ليجمعان الهبات من اجل تجديد احد المعابد. وسرعان ما نما فن الكابوكي، من خلال إضافة عناصر فنية أخرى، مثل الطبلة والفلوت والجيتار، في وقت متأخر بعد ذلك. وقدمت العروض في العاصمة (ادو).

لم يستخدم الكابوكي المناظر المسرحية في بداية نشوئه، لكنها جاءت في وقت متأخر. وترمز الأزياء وألوان الدهان على وجوه الممثلين وتسريحة الشعر، الى خصائص تجميلية وزخرفية خاصة في العرض الكابوكي. وغالبا ما يكون المضمون الدرامي للمسرحية أمثلة قديمة أو معتقدات، أو مغامرات ذات طابع ياباني، أو محلي أو موضوعات تاريخية قديمة (22: 521، 522).

ان اللوحات المسرحية في مسرح الكابوكي، من نوع عجيب حقا، فان جزءا من الحركة على المسرح يتم بشكل حركات وإشارات معروفة متفق عليها. وان الماكياج الذي يستخدمه الممثلون له أسلوبه المعقد كما هو الحال في الصين. فالأشرار لونهم متوهج، والأبطال بيض اللون أساسا. ولكل خط من التلوين يحمل طابعا خاصا يتعلق بالعمر والمركز الاجتماعي ونوع المزاج، بل والموقف الجديد الذي يواجه الشخصية المسرحية. وكثير من الأفعال التي على المسرح تمثل عن طريق الحركات التقليدية المعبرة دون الالتجاء الى أدوات خاصة، فقد تتم المبارزة في شكل حركة رقص من نوع معين، فيمر السيف قريبا من السيف الآخر دون ان يلامسه، وكذلك يتم شرب الشاي من أقداح ليست موجودة على الإطلاق.

أسلوب الأداء التمثيلي في الكوميديا دي لارتا

هي ملهاة ايطالية الأصل، ذاعت وانتشرت في القرنين السادس والسابع عشر الميلادي، وهي كوميديا شعبية خالصة، تتكون من اسكتشات من الأحداث المسرحية، يقوم فيها الممثلون بالارتجال على شكل نماذج وشخصيات مسرحية ثابتة، تتكرر في كل عرض مسرحي (28: 235).

لذلك فهي فن مسرحي يعتمد على عدم وجود نص درامي تقليدي. ويكون الاعتماد فيها على سيناريو موجود يتفق عليه رئيس الفرقة مع الممثلين اللذين يمتلكون حرفة في ارتجال الحوار المسرحي، بما يتلاءم مع مضمون أو فكرة السيناريو.

استثمر الايطاليون هذا الشكل المسرحي من الكوميديا الرومانية، وتعد أول انجاز مسرحي لعصر النهضة " التي شملت جميع أنحاء ايطاليا إلا أنها ارتبطت بفينيسيا على وجه الخصوص وقد صاغ هذا المصطلح الكاتب المسرحي كارلو كالدوني، ليميز ما هو مرتجل، والذي يبتكر أثناء العرض، ومستخدمي الأقنعة، عن الكوميديا المعروفة التي تمتلك نصا ولا تستخدم الأقنعة وتعكس الكوميديا دي لارتا التدريب اللازم للارتجال واستخدام الأقنعة، وتمزج بين الشخصيات النمطية بأسماء وسمات خاصة، وأشكال الأقنعة اللازمة للأدوار "(24، 121)

كان الممثلون يبتكرون الحوار والشغل الحركي الخاص بالدور الذي يؤدونه. وقد تنوعت جميع أنواع الكوميديا دي لارتا على نحو جدير بالاعتبار، فقد كان الممثلون يدركون أهمية أدوارهم، وكل ما يتعلق بها من ملابس وإكسسوارات وحركة، وحتى طريقة الوقوف والمشي، فضلا عن التغيرات الصوتية والدوافع التي تحرك شخصياتهم المسرحية.

تبلورت هذه الظاهرة المسرحية من خلال " بعض جماعات من الفنانين من اجل البحث عن مجتمع خاص بهم يؤسسونه ويعيشون في كنفه. وقد نجح هؤلاء في تحويل اللااجتماعية الخاصة بهم الى اجتماعية من خلالفن المسرح، الذي أصبح بالنسبة لهم أسلوبا للحياة والتعاون "(4: 15). ومن خلال هذا الشكل المسرحي استطاعوا ابتداع تقنيات أدائية، بفضل مجموعة من

الشخصيات النمطية ذات الدلالات الاجتماعية، واستطاعوا من خلال معالجة بعض المشكلات السلوكية للمجتمع الذي تواصل معهم ومع مسرحهم.

اعتمدت الكوميديا دي لارتا على موهبة الممثلين المحترفين وقابلياتهم، بوصفهم ذوي الصنعة والحذق في الارتجال والأداء المسرحي " والعنصر الرئيسي لمثل هذه الكوميديا هو الطاقة التعبيرية عن ثيمة الموضوع سواء بالحركة أو بالإيماء أو الإشارة أو الحوار المرتجل. كما يستخرج الممثل من جعبته كل ألوان الأداء المسلي والمشوق، وكل لون من ألوان الترفيه التي يجمعها من خلال تجربته وخبرته الأدائية " (18: 37). لذا جاء الاعتماد على إمكانيات الممثل كليا من خلال قدرات الجسد في التعبير والتلاعب بالطبقات الصوتية والكلمات واللفظ. اما إمكانية استخدام الوجه في التعبير فإنها تكاد تكون معدومة بسبب الأقنعة التي كان يرتديها الممثلون، حيث تعد تعبيرات ثابتة للشخصية، تتطلب من الممثل ارتداء عدة أقنعة للتعبير عن حالات انفعالية متنوعة.

في فن الكوميديا دي لارتا، يتركز التأثير المضحك على أسلوب الأداء التمثيلي، وقدرة الممثل على أداء دوره وحركته، وعلى العناصر المرتجلة " فاللغة خشنة ملونة فعالة بفعل طابعها الشعبي. كما كان الممثلون يستخدمون الأقنعة، وهي أقنعة شخصيات ثابتة نمطية ومشهورة في حينها مثل (ماكوس) الشخص الغبي، و(بابوس) الشخص المخبول، و(دوسينوس) الأحدب وقد قدمت

الكوميديا دي لارتا مواضيع في الحياة الاجتماعية، وابتعدت عن النقد السياسي اللاذع الذي كان مطروحا في بعض الكوميديات " (3: 65).

يضطلع الممثل في الكوميديا دي لارتا بمهمتين في ان واحد لدى أدائه الدور والشخصيةوهما التأليف والأداء عن طريق الارتجال، وهو لحظة الخلق في لحظة التنفيذ، التي تعتمد على الحرفة والذاكرة القوية " إذ غالبا ما يؤلف الممثل دوره بنفسه، ويضع الحوار المناسب لينتج بالتالي أحداثا درامية ذات بعد منطقي وتربوي ناقد وهادف، فعنصر الارتجال هو الميزة المهمة لممثل هذه الكوميديا، فضلا عن إجادته فن التمثيل الصامت المعبر، والرقص والغناء الذي يتطلب ممثلا ماهرا متدربا على أداء نوع معين من الشخصيات " (34: 289).

كما استطاع ممثلوا الكوميديا دي لارتا، ان يؤكدوا بان مسرحهم هو مكان لمشاهدة الممثلين، كما هو للاستماع إليهم من خلال حركاتهم وإيماءاتهم وأوضاع أجسادهم. وأكدوا ان الممثل يستطيع ان يبدع في تقديم شخصيته المرتجلة وان يجلب للمسرح نوعا من الواقعية في التمثيل. وكان الممثل يقوم بتمثيل شخصية واحدة ودورا واحدا طوال حياته الفنية، مع بعض الاستثناءات للممثلين المحترفين الذين تنوعوا في أداء شخصيات مسرحية متعددة.

ان نمطية الشخصيات كانت تؤدي الى تخصص الممثل بعدد من الإيماءات والحركات التي تميز شخصية عن غيرها، تبعا لارتداء القناع الذي

يحيل الى شخصية يعرفها الجمهور المشاهد كما يساعدها في ذلك التميز نوع الزي الذي ترتديه الشخصية تبعا للمنطقة التي تنتمي لها.

بناء على تلك المعطيات، كان الجمهور يتحفز للفكرة بشكل كبير، وذلك لشعوره بمدى قرب الشخصية المسرحية منه وملامستها لحقائق حياتية يعيشها المجتمع فتتولد حالة من الاستجابة كرد فعل لشكل الشخصية وتعليقاتها التي تمتلك تأثيرا كبيرا في الموقف الدرامي.

وعلى هذا الأساس كانت الشخصية المسرحية تتطور وتبنىوهذا يعني ان الشخصية تبقى في طور التقدم والتطور، ما دام ممثلها يعمل معها ويعايشها يوميا، ان فيهم قوة اعجز عن وصفها، وحيوية في الحركات من بداية التمثيلية الى نهايتها.... كانوا جميعا بهلوانيين وراقصين وممثلين، ذلك ما يؤكد تركيزهم على المهارة والتقنية في التعبير(9: 339).

كانت عروض الكوميديا دي لارتا تقدم في الفضاءات المفتوحة كالشوارع والساحات العامة وأحيانا على الأرصفة الجانبية، ونظرا لاحتوائها على الرقص والتمثيل الصامت والحركات الجسدية التعبيرية، فقد استقطبت أعدادا كبيرة من المتفرجين، كما انه يمكن عدها البوادر الأولى للتمهيد لمدارس التمثيل الإيمائية والرقص وفن الباليه فيما يأتي من بعدها.

لم يقتصر التأثير الذي تركته الكوميديا دي لارتا على مدارس الأداء التمثيلي، وإنما تعدى تأثيرها على كتاب المسرح، الذين استلهموا أحداثها في نصوصهم المسرحية، كما الحال لدى (شكسبير) في كثير من نصوصه

المسرحية. كما ظهر ذلك التأثير في مسرحيات (موليير) الذي استثمرها وطورها بأسلوبه الكوميدي المعروف.

أسلوب الأداء التمثيلي في العصر الإليزابيثي

امتد حكم الملكة إليزابيث الأولى بين عامي 1558-1603. وفي ظل حكمها أخرجت انكلترا مجموعة من الأعمال الأدبية القيمة. وقد تميز هذا العصر بتفوق ثلاثة أشكال أدبية هي (الدراما، الأغاني، والسونيتات) ومن الملاحظ " ان تذوق جماهير الشعب الانكليزي للعروض المسرحية واهتمامهم بها كان قد تطور وازداد في أواخر العصور الوسطىفلم تعد العروض التي تقدمها نقابات العمال والحرفيين قادرة على إرضاء هذا الذوق المتطور. ومن الممكن إرجاع الأسباب التي أثرت في تطوير الدراما في ثمانينيات القرن السادس عشر الى عدة عوامل في مقدمتها المدارس والجامعات، وجمعيات دارسي الحقوق، والمسرح الشعبي "(3: 49).وتحقق ذلك أيضا بجهود الكتاب الذين نقلوا تجاربهم وجهودهم الى المدارس والجامعات المختلفة، وفي مقدمتهم (بن جونسون، توماس كيد، وكريستوفر مارلو) فاستطاعوا ان يتوسعوا بالفن المسرحي الى ابعد الحدود، ساعدهم في ذلك تقبل الجمهور الانكليزي للفن المسرحي بشكل خاص " وكان لهذا التطور أثره على الناس فقاموا ببناء المسارح ليصبح للمسرح مكان دائم. وكان أول من بنى مسرحا في ذلك الوقت (جيمس بيريدج) حيث صمم مسرحا خارج لندن، وافتتحه عام 1576 وهو مبني على شكل دائري، والسبب الذي دعاه لبناء المسرح خارج سلطة رجال الدين والبلدية، يعود الى ان

الممثلين آنذاك عانوا منهم، وتحديدا من رجال المذهب البروتستانتي الذين حاربوا الممثلين لعدة أسباب من أهمها: ان التمثيل نوع من أنواع الدنس، وان الممثلين يقومون بأعمال شيطانية وان المسرحيات تحض على الفسق والفجور، ولذلك يكون عدم رضا الرب عن التمثيل " (3: 51).

ولا يخفى ان العروض المسرحية كانت تقدم وفقا لإمكانيات المسرح الجديد الذي ستعرض فيه. في الوقت الذي كان الكاتب المسرحي نفسه هو من ينظم العرض أو يخرجه، وأحيانا أخرى يمثل فيه. ان البناء الجديد قد وفر تسهيلات كبيرة تخدم الغرض الدرامي " وكان المنهج المفضل في التمثيل في العصر الإليزابيثي هو المنهج الطبيعي والمعقول والمقبول مثله الأعلى. وقد ترك لنا شكسبير في حديث هاملت مع الممثلين في مسرحية هاملت وثيقة تثبت ذلك " (20: 133) فمشهد التمثيل آنذاك التزم بأسلوب التمثيل الواقعي الذي يحاكي السلوك الاجتماعي في الكوميديا أما التراجيديا فقد ابتعدت عن الأسلوب الواقعي والتزمت بالأسلوب الطبيعي في المسرح الإليزابيثي.

وقد كان (بن جونسون، فلتشر، وبومونت) وغيرهم من كتاب الكوميديا في العصر الإليزابيثي " يتناولون السلوك الاجتماعي من منظور أخلاقي، أي في ضوء مجموعة من القيم الأخلاقية الراسخة العامة. وكانوا ينظرون الى السلوك الاجتماعي للفرد بوصفه الانعكاس الخارجي المرئي لموقف أخلاقي باطني " (20: 144). ومن هذا المنطلق تناول كتاب العصر الإليزابيثي السلوكيات الاجتماعية بهدف ترسيخ القيم والقواعد السلوكية

والأخلاقية الموروثة، التي تميزهم عن بقية المجتمعات وفق التوجه الفكري والفني.

لقد بدأ التمثيل في العصر الإليزابيثي مع الفرق المسرحية " وكانت أهم الفرق التمثيلية إذ ذاك هما فرقتا رجال الملك أمين الخزانة، ويرأسها ممثلها الأول (ريتشارد بيرباج) ورجال أمير البحر وعلى رأسها (ادوارد لين) وكان شكسبير ينتمي الى الفرقة الأولى، ومارلو الى الثانية. ويبدو ان فرقة بيرباج كانت تمتاز عن الفرق الأخرى بأسلوب اقرب الى الحياة والواقع. ومن خلال نصيحة هاملت يدلنا شكسبير على ان ينشد الممثل الوصول الى تأثير أكثر إقناعا من المبالغين في الأداء " (29: 234).

وقد تنامت مهارات الممثلين وأصبح لهم تأثيرهم المباشر في المجتمع، اعتمادا على تعليمات هاملت للمثلين، فضلا عن وجود مبدأ المنافسة بين الممثلين من أمثال (بيرباج، وادوارد الين، وروبرت جرين، وديكر، وشابمان) والذين كانوا يملكون جميع مقومات الممثل البارع، مع بعض الفوارق فيما بينهم والمتعلقة وفق المدارس التي ينتمون إليها وما تفرضه عليهم من قوانين في أسلوب التمثيل على المسرح.

ويعد (دافيد جاريك) أعظم ممثلي انكلترا في القرن الثامن عشر " ولم يطرق جاريك باب المسرح كطالب تمثيل، وإنما كرجل حاذق ذكي. وكان تناوله يتميز بالجدة والأصالة والطبيعية ولم يكن ينزع كغيره من نجوم التمثيل الى الانفراد بالعرض، وإنما كان يجمع من حوله فرقة ممتازة. ويبدو

انه كان يتميز بطاقة عريضة في التمثيل، إذ يعتبره معاصروه ممتازا في كل ادوار المأساة والملهاة " (7: 232). وهذا يدل على ان الممثل في العصر الإليزابيثي كان على دراية بمتطلبات التمثيل، وشروط الأداء الصحيح التي وضحها شكسبير وأكد فيها على وظيفة المسرح الفنية والاجتماعية.

كذلك تميز السير (هنري ارفنج) في ميادين التمثيل، وكان متفوقا مثل جاريك " واستطاع ان يحرز النجاح بالدقة المتناهية في مراعاة التفاصيل حتى لقد عرفت فرقته بعروضها الممتازة ذات التدريبات الدقيقة. اما ما لم يجاره فيه احد فهو جهده في سبيل رفع مكانة المسرح في نظر الآخرين، إذ أصر على ان يكون الممثل بوصفه عضوا في مهنة مثقفة، نفس الاعتبار والاحترام الذي يحظى به الطبيب أو المحامي، أو رجل الدين. لذا كان في سلوكه الشخصي قدوة تحتذى، وكانت روائعه التي قدمها على المسرح تمتاز بالتزام الدقة المتناهية في الدلالات التاريخية " (7: 237).

ان المسرح الاليزابيثي قد تطور عن المسارح المتنقلة في الفضاءات المفتوحة، والتي تقام حيثما تجد متفرجا أو جمهورا، لذا كان الممثلون يعتمدون على النصوص الجيدة التي تتميز ببراعة الشعر لإثارة الخيال لدى المتفرج. إلا ان البداية الحقيقية للدراما الإليزابيثية كانت منذ إنشاء المسرح الكبير الذي يصلح لتقديم العروض الشكسبيرية ذات المشاهد الكثيرة "في الوقت الذي كان فيه الممثل يتبختر على خشبة المسرح ويغالي في الأداء، ويعتمد الخطابية بالدرجة الأساس، ظهر في مسرح هذه الفترة من ينظر في أداء

الممثل وينتقد ما كان ساريا من طرق الأداء التمثيلي. وقد ضمن شكسبير مسرحية هاملت، العديد من الملاحظات التي كانت موجهة الى الفرق الانكليزية، انتقد فيها طبيعة الأداء والإلقاء الخطابي والحركة الواسعة غير المحسوبة والمبالغة والصخب " (5: 88).

ان التمثيل في المسرح الإليزابيثي في عصر شكسبير كان مقتصرا على الرجال، ورغم ذلك فان غياب العنصر النسائي عن خشبة المسرح لم يشكل عائقا فنيا، وإلا لما كتب شكسبير أدواره النسائية الطويلة الخالدة.

في عصر عودة الملكية " دخلت المرأة الى المسرح، وتمتعت بالحظوة الملكية وسار التمثيل في طريقين، ففي مجال الكوميديا كان أسلوب التمثيل واقعيا في مجموعه يحاكي السلوك الاجتماعي الخارجي. اما في مجال التراجيديا فقد ابتعد أسلوب التمثيل عن الواقعية كما عرفتها كوميديا عصر النهضة، أو الطبيعية التي عرفها المسرح الإليزابيثي " (20: 134). وبعدها استطاع فنانو المسرح التوجه الى دراسة منهج جديد هو الكلاسيكية الجديدة، التي سادت آنذاك.

كان ظهور النساء لأول مرة على المسرح أثرا واضحا في بروز أسماء كثيرة من الممثلات اللاتي اكتسبن أهمية كبيرة لدى أعلام الممثلين، كذلك " أدى ظهور الممثلات على خشبة المسرح في لندن عام (1660) الى خلق وعي مختلف بالجنس فيما يخص التمثيل والمشاهدةواستثمر كتاب المسرح الأدوار النسائية أقصى استثمار، واشتهرت آنذاك الممثلة (نيل جوين) بنظرتها وتحررها

الجنسي، بنفس قدر اشتهارها بما لعبته من ادوار. وكان تمثيلها الكوميدي ماهرا ومرحا. اما تمثيلها التراجيدي فلم يكن بنفس القدر من المهارة " (24: 249). وقد مهدت هذه الخطوة الى خطوات أخرىأفاد منها المسرح الإليزابيثي من خلال ظهور الصبية الذين يلعبون ادوار الرذائل وادوار النساء، ونالوا احتراما على خشبة المسرح، وحصلوا على مسرح خاص بهم وتعهد الكثير من الكتاب بالكتابة لتلك الفرق " وكان الصبية آنذاك يؤدون ادوار الرذائل والأبطال المأساويين والقادة البطوليين، وأدوارا ذات تلميحات جنسية كثيرة في مسرحيات تعالج السياسة والخداع والفساد بنفس حدة أي شيء كتب للممثلين البالغين " (24: 247).كما اشتهر الكثير منهم بالتمثيل المبهر ومارسه بنجاح. ويبدو ان شكسبير كان لديه صبي ممتاز في الأداء يؤدي أدوارا مهمة في الكوميديات التي يكتبها.

ان التمثيل في العصر الإليزابيثي كان بالإجمال خارجيا وداخليا بفعل ما أشير عنه من واقعية التناول، كما تبرز لنا في هذا المسرح سمة العلاقة المباشرة ما بين الممثل والجمهور بناء على أساس المكان الذي صمم عليه المسرح الإليزابيثي حيث " ان اللسان الممتد الى مسافة بين الجمهور ساعد على بناء هذه العلاقة التي تمكن الممثل من إحداث تأثير قوي في التعبير " (25: 39).

أسلوب الأداء التمثيلي في الكوميدي فرانسيس

الكوميدي فرانسيس، هو المسرح القومي الحكومي الفرنسي. أسسه بأمر ملكي، ملك فرنسا (لويس الرابع عشر) عام 1680، وانضمت إليه فرقة

المسرح الجديد، وفرقة هوتيل بورجيناوفرقة هوتيل جيني جود، ليكونوا ثلاثتهم معا الفرقة المسرحية لمسرح الكوميدي فرانسيس. وتخصص هذا المسرح في الكلاسيكيات التي تمثل ريبرتوارا في كل العصور مثل درامات كورني راسين، موليير، ماريفو، و هوجو. ويتضمن المسرح متحفا كبيرا للتاريخ المسرحي (22: 639).

لقد أنتجت فرنسا، مثلها في ذلك مثل انكلترا، نصيبها من النجوم، وفي مقدمتهم موليير الذي يقف في صف جاريك كأحد أهم أعلام التمثيل الكوميدي على مر الزمان. والى جانبهم اشتهر ممثل فرنسي آخر هو (جوزيف تالما) ذو الاتجاه الطبيعي في التمثيل.

وقد تميز القرن التاسع عشر في فرنسا بظهور ممثلين تميزوا بالعبقرية ومن بينهم (كوكلان) الذي تميز بقدرته على السيطرة الذهنية والتخيلية. وقد أسس بدوره المدرسة التصويرية في التمثيل " وهي المدرسة التي تدعو الى المخيلة المبدعة والدراسة، والتعبير بالعاطفة خلال التدريبات، وكانت تصر على الموضوعية المطلقة في أثناء العرض، أي انه يؤمن بان الأداء ينبغي ان يكون في جوهره محاكاة ذهنية لكل ما تم انجازه في التدريبات " (29: 239).

وفي الكوميدي فرانسيس قدم (ميشيل بارون) أسلوبا في التمثيل لم يكن معروفا للمسرح التراجيدي إذ ذاك " فبدلا من الإلقاء الخطابي طوال الوقت كان أحيانا يتكلم بطريقة طبيعية، حتى انه تجاذب أطراف الحديث مع الشخصيات الأخرى في المشهد. كما لاحظ احدهم عندما كان يتكلم،

كان كلامه محادثة حقيقية، فقد تبادل الحديث بطبيعية غاية في الرقة، دون الوقوع في أي تزيدات سواء بالمبالغة في الترفع أو بالتقليد الواقعي الزائد " (12 : 32).وكان أداؤه هذا ثمرة فن مدروس ينبع من حرفة متقنة يصاحبها اهتمام كبير بحركات الجسد وإيماءات الوجه، وفق ما تتطلبه الشخصية التي يؤديها.

في بداية القرن التاسع عشر، طرأ تغير بسيط على أداء الممثل، حيث اخذ يستخدم مساحة المسرح بأكمله بدلا من الاقتصار على مقدمة المسرح فقط. كما اخذ البعض يمثل ويفرق في المقاطع المهمة للإلقاء. ثم تطور الأداء واخذ الممثل يتحرك على خشبة المسرح بحرية اكبر.

وفي النصف الثاني من القرن، وبعد ظهور التيار الواقعي في المسرح، اخذ فن التمثيل يتغير بشكل واضح مع تغير في أسلوب التمثيل والتأليف، والربط بينهما في مختلف المجالات " لذلك فقد أضاف الممثل الكثير في حرفية الأداء، فمثلا لم يكن التعبير مقصورا على حركة اليدين، بل تعداه ليشمل الرقبة والأكتاف وحركة الرأس. وهكذا أصبح مركز الثقل في جسم الممثل وليس الكلمات وحسب " (14: 159).

لقد اعتمد الممثل في الكوميدي فرانسيس على مبدأ الإيهام في تحقيق الحياة على المسرح فنرى مجموعة من الأمور الحياتية تتحقق على الخشبة، بما يتناسب مع مزاج العصر. وقد تعددت الطرق الأدائية ما بين الاندماج التام والتقمص، والاعتماد على مدرسة التشخيص التي برز فيها كوكلان، وهو

من فناني الكوميدي فرانسيس وخاصة في كتابه (فن التمثيل) ان على الممثل في أثناء العرض ألا يمارس الانفعالات التي يحاول تصويرها لان الأداء ليس تقمصا وإنما تشخيصا " (18 : 45).فكان الممثل يتدرب على التعلم الحر في الخارجي لإضافة قدرات على التعبير في أدائه، فضلا عن التمكن من الوسائل الأدائية الأخرى من خلال مجموعة من التمارين يقوم بها الممثل على مجموعة من المواقف بغية إتقانها ومن ثم نقلها على المسرح في مواقف مثيلة لها في العرض المسرحي.

كانت الأحوال في فرنسا مشجعة على تطور النشاط المسرحي المثمر والمبدع، فظهرت دور التمثيل وأصبحت فرنسا في قمة العالم المسرحي بفضل إنجابها للكتاب المهمين في تاريخها من أمثال كورني، راسين، وموليير. وقد ناقش النقاد مجموعة القواعد الواجب إتباعها في تلك الفترة لوضع الأسس النظرية للمسرح الفرنسي موضع التطبيق الفعلي. كذلك منح راسين مسرح عصره مميزات أظهرته على زملائه من خلال مجموعة من الانجازات التي تخدم عمل الممثل والتمثيل بشكل عام " فاعتمد جمال شعره على قوة الإلقاء والرقة والدقة، وانسجمت عباراته مع طابع العصر، وامتازت بتمام التركيز والصقل، وامتاز شعره بالحيوية والتلقائية المعبرة عن الشخصية في عبارات مركزة تمثيلية كما أشارت بذلك أجيال عديدة من الممثلين الفرنسيين"(33: 143، 144).وبذلك حقق راسين، رسالته بهدف تشجيع الفن وتحقيق شخصياته وتصويرها انطلاقا من الأحداث والوقائع الخاصة بها في النص المسرحي.

اما موليير، فيعد صاحب الفضل الأكبر في النهوض بفن الكوميديا الفرنسية الى مستوى التراجيديا، خلافا لمن سبقوه. وكتب مسرحياته من ملاحظاته الشخصية للحياة، لذلك جاءت اغلب شخصياته من واقع الحياة المعاصرة، وخاطبت العقل، وأهملت الجانب العاطفي، وعلى الممثل " ان يتعامل مع مسرحيات موليير بشكل مختلف عن بقية الملاهي، فهو لا يلجأ الى المبالغات والتهريج، لان الموضوع لن يسمح له بذلك. والضحك هنا من الموقف فهو لا يبرز من خلال الشخصيات ذات الصفات الفردية وإنما الصفات النموذجية " (7: 439). وهنا كان على الممثل ان يعتمد على مهاراته الأدائية لخلق الصورة المطلوبة لشخصيته القريبة من نماذج المجتمع الذي يعيش فيه.

نلاحظ عند موليير، ان سمات المسرحية الكوميدية وبنيتها أصبحت تستمد شخصياتها من كافة طوائف الشعب لغرض عرضها وفضح عيوبها من اجل تصحيح الأخطاء، وهذا ما تؤكده أعماله الكوميدية التي أصبحت تعرض اهتمام موليير الشديد بالقضايا الاجتماعية التي يثيرها المجتمع الذي يعيش فيه أفراد الطبقة البرجوازية. وهو يختار الشخصيات التي يرد ان يصور مثاليتها أو رذيلتها أو الجوانب المضحكة فيها، ويجعلها تعيش وتتحرك بين أصدقاء وأقارب هم بالأصل أشخاص واقعيون (7: 439).

مصادر الفصل الأول

1-اردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرف، العدد19 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1972).

2- التكريتي، جميل نصيف: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، 1985).

3-القصص، مجد حمدي: مدخل الى المصطلحات والمذاهب المسرحية (عمان: مطبعة الروزنا2006).

4 - الكاشف، مدحت: المسرح والإنسان، تقنيات العرض المسرحي المعاصر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008).

5- المشهداني، ضياء كريم ارزيج: التجريب وأثره في تطور العرض المسرحي في العراق، رسالة ماجستير غير منشورة (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، 1989) .

6- بورا، س. م: التكوين والأداء في الأغنية البدائية، ترجمة عصام المحاويلي، مجلة التراث الشعبي (بغداد: وزارة الثقافة والفنون، 1977).

7- بنتلي، جيرالدايدس، فرد.ب. ميليت: فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب. بيروت: (مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1966).

8-تانيا، لو: اللغة والحركة في أوبرا بكين الصينية، ترجمة رائد قاسم، نقلا عن: عبدالمجيد شكير، .

9-تشيني، شلدون: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة دريني خشبة (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي).

10-دسوقي، عمر: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها (القاهرة: دار الفكر، د.ت).

11- دريوتون، أتين: المسرح المصري القديم، ترجمة ثروت عكاشة (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967) .

12- ديور، أدوين: فن التمثيل- الآفاق والأعماق، ج2 (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1996).

13- رشيد، فوزي: المسرح في بلاد وادي الرافدين. في كتاب: أبحاث في التراث الشعبي (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986).

14- زكي، احمد: المخرج والتصور المسرحي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988) .

15-سلمان، عامر، وآخرون: العراق في التاريخ (بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر، 1973).

16- سعد، صالح: الأنا – الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرف، العدد(الكويت: المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، 2001).

17-سعد، صالح: مسرح نو الياباني، دراسة خاصة عن المسرح الياباني، سلسلة المسرح العالمي، العدد 38، 39(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1998).

18- شناوه، محمد فضيل: أداء الممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة وتطبيقاته في العروض المسرحية العراقية، رسالة ماجستير غير منشورة (جامعة بابل: كلية التربية الفنية، 2002)

19-شكير، عبدالمجيد: الجماليات المسرحية، التطور التاريخي والتصورات النظرية (سوريه: دار الطليعة الجديدة، 2005) .

20- صليحة، نهاد: أضواء على المسرح الانكليزي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005) .

21- عبدالحميد، سامي: نحو مسرح حي (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2006)

22-عيد، كمال الدين: أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي (الإسكندرية: دار الوفا للطباعة والنشر، 2006) .

23-علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1985).

24-لوكهارست، ماري. جون لينارد: المرجع في فن الدراما (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006).

25- مصطفى، خالد احمد: إعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة و 1992) .

26- موريل، ريتشارد: أساليب التمثيل، ترجمة سامي عبدالحميد (الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر، 2001).

27-هيجاشيتاني، هدي هيتو: بانوراما المسرح الياباني الحديث، ترجمة صباح عطية، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد2، 1991.

28-هبنر، زيجموند: جماليات فن الإخراج، ترجمة هناء عبدالفتاح (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993).

29- هوايتنج ، فرانك.م: المدخل الى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف وآخرون (القاهرة: دار المعرفة للنشر، 1970).

30- ولورث، جورج: مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة عبدالمنعم سعيد (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، 1979).

31- يوسف، عقيل مهدي: نظرات في فن التمثيل (جامعة الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر، 1988).

32- يوسفي، حسن: المسرح والانثروبولوجيا (المغرب: دار الثقافة والفنون، 2000).

33-نيكول، الارديس: المسرحية العالمية، ج 4، ترجمة شوقي السكري، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، د. ت) .

34-- الارديس نيكول: المسرحية العالمية، ج1، ترجمة عثمان نويه (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د. ت).

35 – عتمان، احمد: الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، سلسلة عالم المعرفة، العدد 141(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1989).

36 _ باندولفي، فيتو: تاريخ المسرح، ج1، ترجمة الأب الياس زحلاوي (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1979).



الفصل الثاني

أساليب الأداء التمثيلي بعد ظهور المخرج المسرحي

2

الفصل الثاني

أساليب الأداء التمثيلي بعد ظهور المخرج المسرحي

الدوق ساكس منجن

يطلق مصطلح المننجنية على عهد الإصلاح المسرحي الذي بدأه الدوق جورج الثاني، في ألمانيا، وحاول ترقية المسرح وأخلاقياته آنذاك، وتركز الإصلاح المسرحي في القواعد والأصول التالية التي كونت بمجملها منهج هذه المدرسة، ومن تلك القواعد : الاعتناء بالريبتوار الأدبي الدرامي الكلاسيكي، فقدمت مسرحيات شكسبير، جوته، شيلر، وموليير.

كان تكوين الفرقة المسرحية سيكولوجيا وتدريبيا، بغية الحفاظ على الجو التدريبي العام، والعلاقة الفنية السليمة الصافية من كل اضطراب، والالتزام بالتكوين الفني في العمل المسرحي والمقصود به نظام التدريبات المسرحية الذي ينص على بروفات التحليل السيكولوجي، ذلك التحليل الذي يكشف للممثلين العلاقات وأنواعها العديدة بين بعضهم البعض، ثم بروفات القراءات الأولى ومهماتها، وحتى تدريبات الحركة المسرحية، كما اعتنت المانجية بنسخة الإخراج لتسجيل الملاحظات الإخراجية فيها (13: 57).

وفي ضوء هذه المعطيات يتولد لدينا تصور واضح حول الميلاد الحقيقي لفن المخرج المسرحي بمعناه المعاصر، والذي ولد على يد الدوق ساكس مانجن، من خلال إفادته من كافة التجديدات التي لجأ إليها مَن سبقوه

لتمهيد طريق الإخراج، والتدريبات الطويلة المنظمة لدراسة أداء الممثل دراسة قائمة على قواعد علمية وعملية، فضلا عن تأكيده على الدراسة الدقيقة للواقع التاريخي (الدقة التاريخية) في عناصر العرض المكونة لفضائه المسرحي سعيا الى خلق صورة واقعية على المسرح.

ان من أهم منجزات الدوق ساكس مانجن هي " إلغاء فكرة الممثل البطل أو النجم، بحيث أصبح الوجود الانساني الحي للممثل على خشبة المسرح، هو الوحدة الأساسية للصورة المسرحية، كما لجأ الى توظيف كافة الوسائل المسرحية في تفسير النص " (1 : 42). فكانت هذه المنجزات بداية للثورة التي قادها الدوق على زيف المسرح وأشكاله السطحية، معبرا عن رغبته الملحة في الالتزام بالأصالة التاريخية بما يخص سينوغرافيا العرض المسرحي، بدءا من التصميم وانتهاء بالتنفيذ والعرض، لتحقق بذلك دعوته الى الاعتماد على الدقة في معايشة الدور والأحداث الواقعية التاريخية في تقديم فكرة العرض المسرحي، لذلك فان نظريته الدوق تهدف الى اعتماد الدقة التاريخية، والجمع بين الأصالة والمعاصرة في تقديم نظرية لتصميم المناظر والأزياء. وهذا يعني انه كان يربط جدليا بين الماضي والحاضر ضمن سينوغرافيا تاريخية دقيقة وأصيلة وموضوعية وواقعية بعيدا عن الزيف والزخرفة الباروكية التي طغت على المسرح في العصور الوسطى ومسرح الكنيسة في ايطاليا.

ان اجتهاد الدوق ساكس مانجن، وفّر لعمله في المسرح النجاح والكمال والدقة، إذ كان يعد عناصر العرض الداخلة في أداء الممثل على

المسرح من أزياء واكسوارات وديكور، بما يتلاءم مع عصر النص وأصالته ويقربها بشكل كبير الى معطيات النص وعلى وفق الفترة الزمنية التي تقع فيها الأحداث الدرامية.

ساهم مانتجن في بلورة الممثل البديل حينما اصدر تعليماته بان يكون الممثل على استعداد دائم تام ليمثل أي دور يسند إليه، وهذا ان دل على شيء فإنما يدل على توفر روح العمل الجماعي الذي يفترض ان تتحلى به فرق التمثيل، وخاصة الفرق التي تعتمد على ممثلين لا يمتلكون التجربة الطويلة في فن الأداء التمثيلي. ومن التطبيقات التي أوجدها الدوق، هو تشكيل جماعات من أعضاء الفرقة نفسها يديرها مسئول فني يتحمل مسؤولية التدريب والإشرافويتميز بامتلاكه تأثيرا كبيرا على جماعته من أفراد الفرقة.

ان مجمل المبادئ التي كانت تهيمن على المسرح الكلاسيكي آنذاك قد سقطت أو ألغيت، فأصبح من غير المسموح للممثل ان يمثل مواجها للجمهور، أو ان يشغل مكانا أمام (كامبوشة الملقن) كما كان من قبل. ولم يكن مسموحا للممثل السير فوق خشبة المسرح في خط متوازٍ مع الخط العرضي لفتحة المسرح. فإذا مثل أكثر من ممثلَين اثنين فوق الخشبة، فلابد ان يحافظ كل منهما على مسافة معقولة بينهما، ويقف فوق الخشبة في زاوية مختلفة عن زاوية الآخر. يتم كل هذا باسم (الواقعية) التي حتمت أيضا استخدام نفس المبادئ والأسس في إخراج المشاهد الجماعية (23 : 95).

وبذلك فقد قدم مانتجن الشيء الكثير للفن المسرحي، بحيث غير في طريقة تفكير المتفرج وعقليته، وكذلك بفضله نشا (مسرح المخرج) وأصبح الكل يعي مكانته ودوره في العملية المسرحية، التي أثرت في كثير من المخرجين الذين جاءوا من بعده.

دينيس ديدرو (1713-1784)

كان ديدرو اقل تحمسا لقيمة الإحساس، فأصر على ان الممثل لابد ان يفقد الوعي بالذات تماما أثناءتصويره لعواطف الشخصية " ان الممثل العظيم، العبقري، ينتقل داخل موقف الأشخاص الذين يجب ان يمثلهم. انه يتخذ شخصياتهم، ولو انه مر بتجربة أعلى درجة من العواطف العظيمة، فسيخلق ما هو متسامي " (9 : 112). وقد توصل ديدرو لهذه النتيجة بعد ان وضع نظرية شاملة عن العملية الإبداعية في المجال الطبيعي، مؤكدا ان تصوير الشخصية يتحقق من الانفعال الذي يحسه الفنان، ومن الأفكار والمشاعر التي يمكنه ان يوقظها في داخل المشاهد أو المستمع. وكتب ديدرو في هذا الخصوص " ان الممثل الذي لا يملك سوى العقل والتقدير المحسوب يكون شديد البرودة. والممثل الذي لا يملك سوى الإثارة والانفعالية يكون سخيفا. فكان يفضل نوعا من التوازن بين التفكير المتروي والتحمس الزائد " (9 : 112).

وبذلك فقد حدد ديدرو التناقض في فن الممثل، لكي يؤثر في جمهوره. ومن هنا عليه ان يبقى هو – أي الممثل – دون تأثر بمشاعر الشخصية الدرامية، لأنه لا يمكن للممثل ان يندمج في الشخصية ويحس مشاعرها وينفعل

بانفعالاتها لان تلك المبالغة في الإحساس تولد ممثلا رديئا على وفق تعبير ديدرو. اما عدم الإحساس بالشخصية فيولد ممثلا عظيما. ومن ثم فان الممثل من وجهة نظر ديدرو، الذي يعتمد على الإحساس وسيلة للأداء " لا يستطيع ان يلعب دوره بنفس الجودة مرتين متتاليتين، وذلك بسبب التغير الذي قد يطرأ على الممثل لظرف انفعالي خاص به من يوم لآخر. وذلك على عكس الممثل الذي يؤدي بناء على التأمل، وعلى الخيال، وعلى الدراسة الطويلة للطبيعة الإنسانية، سوف يكون واحدا في جميع ليالي العرض، وبنفس الدرجة من الكمال حيث تم قياس كل شيء ودمجه وتعلمه ونظمه في ذهنه " (10 : 43).

طالب ديدرو الممثل ان يكون ذكيا، وله القدرة على ان يحاكي ويؤدي الأدوار كافة باختلافها وتنوعها " ووسيلته الوحيدة في التعبير هي العقل الواعي لا العاطفة، لأنه الوسيلة والمحرك الأساسي والرئيسي في التعبير، والذي يعمل ليؤسس به كيفية الأداء بصورة ذهنية واعية متجاوزا التعبير بالعاطفة والاندماج في الشخصية، بحيث يكون الممثل ظلاً لها، ويجسدها بحيث يحتفظ بوجوده الشخصي فيها " (12 : 47).

يؤكد ديدرو على التفكير المنطقي في الأشياء، فالممثل عليه ان يتخيل الشخصية ويرسمها في ذهنه طوال مدة التدريبات، فيتعود عليها ويفهمها ويسيطر على كل متطلباتها ومن ثم يحاكيها في العرض المسرحي، ولهذا فانه " يجادل الممثل ألا يطلق العنان لعواطفه الجياشة على خشبة المسرح كما يفعل في الحياة الاعتيادية، لان المسرحية ليست الحياة أو الواقع، بل هي عمل فني

مخطط ومؤلّف. المسرحية هي عُرف أو اصطلاح لأنها أولا تزدحم بالأنماط النموذجية وبالشخصيات التي هي أشباح صنعت من الخيال الخاص لهذا الشاعر أو ذاك، ولان حوارها ثانيا هو ما يكون عليه حديث الشعر " (9 : 114).

وقد توصل ديدرو لهذه النتائج من تجاربه المسرحية، فأكد على ان الممثلين بإمكانهم ان يكونوا أكثر من مجرد ناسخين حساسين للطبيعة، وان بإمكانهم ان يكونوا مبدعين حاذقين " وقد أدى تناقض ديدرو الى تعقيد القاعدة الكلاسيكية القائلة بان الممثل نفسه يجب ان يحس لكي يجعل الآخرين يحسون، ويصر على ان الممثل أثناء التمثيل يجب ان يبدو فقط انه يحس لكي يجعل الآخرين يحسون، ويصر على ان الممثل يجب ان يثير عواطف ومشاعر الجمهور شكليا فقط، ولا يهم في الواقع ما إذا كان هذا التناقض صحيحا أو صحيحا جزئيا أو زائفا، فهو على الأقل محفز ويستحق فحصا دقيقا " (9 : 110). وقد أفرزت مسألة الإحساس تلك عند ديدرو نتائجها على فن الإلقاء عند الممثل في أثناء أداء الشخصية المسرحية، بأدائه الواعي غير المندمج كليا في الشخصية الممثلة، لذا توجب على إلقائه ان يكون عاديا غير مبالغ فيه وغير منغم.

هيجل (1770- 1831)

يتحدث (هيجل) عن الممثل بوصفه كائنا حسيا إذ يقول " ان مادة الشعر الدرامي الخاصة والمدركة حسيا وعقليا ليست مجرد صوت الإنسان، أو الكلمة المنطوقة، بل الإنسان برمته لا يعبر فقط عن مشاعر أو صور أو

أفكار، بل ينخرط في فعل حقيقي ويؤثر بوجوده الكلي في الصور والمقاصد، وتصرفات الآخرين، ويقبل بالمقابل تأثيرهم أو يقاومهم " (3 : 169). فالممثل إذن بصوته وجسده يؤكد فعالية خشبة المسرح بكل ما فيها من عناصر أخرى تتحول بدورها الى إشارات رمزية ودلالية وفقا للتكوين العقلي والجسدي للممثل.

يعد هيجل الشعر ذو قيمة كبيرة في أداء الممثل، وهو يتفوق على حركة الممثل من حيث إلقائه بطريقة الإنشاد الفني بمصاحبة الموسيقى. كما أكد هيجل ان على الممثل دراسة الشخصية في أدق تفاصيلها وعليه " استعادة كل موضوعية النفس وجميع خصائص الشخصية وأرهف تدرجاتها، وكذلك في اعنف تبايناتها وتناقضاتها، في نبرة الصوت وتعبيره، وفي فن التلاوة " (21: 324). وهو بهذا يعطي الأهمية لكل التفاصيل الخاصة بدراسة الشخصية من حيث حركاتها وتعبيراتها وتدرجات طبقتها الصوتية، وفقا لما تمر به من مواقف وانفعالات، وما تحس به من مشاعر وأحاسيس. كل هذا يتحقق من خلال إعادة موضوعية ودراسة متفحصة للشخصية بكل دقائقها للوصول الى تجسيد ناجح.

لقد رفض هيجل ان تكون غاية الفن المحاكاة، لان الفنان المبدع هو الذي " يقدم إنتاجا أو عملا على غير مثال. وقد رفض هيجل المحاكاة، وان كان في أمثلته التي ساقها، إنما يركز على نوع من المحاكاة البسيطة أو الساذجة، دون الالتفات الى طبيعة المحاكاة الحقيقية، وقد كان ذلك الرفض

يتسق بشكل طبيعي مع الأفكار التي سادت في عصره، ومن خلال أفكار روسو، وديدرو، وكانت. وانتقال دور الفن من المحاكاة الى التعبير " (25 : 292).

طالب هيجل الممثل ان يحمل سمات وخصائص معينة لكي يكون ملما وقادرا في أدائه ومؤثرامنها ان يكون هذا الأداء قائما على الموهبة والذكاء والاجتهاد والمثابرة، والتمرين والعلم. بل كذلك وفي أعلى درجات كماله، طبيعة ثرة المواهب، فضلا عن الموهبة القوية، التي تسند هذا الأداء. كما يؤكد هيجل على مسألة الإلهام، التي لا تتولد من سلوك حي أو دافع معين، تنشا من مضمون معين أو معنى ضمن دائرة التمثيل المنطقي كي تجسد فنيا.

وفي تأكيده على إلغاء الأسلوب السطحي من التمثيل كمحاولة لإلغاء برودة التعبير المملة لدى الممثل، والتي اعتبرها جرداء عقيمة غير مثيرة للعقل، فعمل هيجل على " إقحام نموذجه الذي كان خاصا بالتمثيل، فرفع طبقة الصوت وزاد حدة الانفعالات، حتى أصبحت مناطق التغيير الحاد، وهي غالبا مطولة بإسراف، زوبعة من علامات التساؤل والتعجب تنبض بعاطفة غير حقيقية لكنها راقية " (9 : 54).

أكد هيجل على عنصر الحركة الجسدية للممثل، فضلا عن الصوت وتعبيره للوصول الى علاقة مباشرة وصميمية بين الممثل وبين الشاعر، ثم تنتقل بدورها الى المتلقي عن طريق الإلقاء والتعبيرات الإيمائية للوجه، فضلا عن الحركة الجسدية. لذلك عد هيجل الممثل أشبه بالآلة التي يعزف بها الشاعر،

وعلى الممثل ان يترجم بتمثيله شعر الشاعر، وان يكشف عن الخفايا في مقاصده، من خلال دراسة الشخصية المسرحية بكل أبعادها وتناقضاتها، للوصول تفصيليا للحالة الشعورية وتجسيدها دراميا.

يوهان ولفجنج جوته (1749- 1832)

يرى (جوته) ان الممثل هو " الصلة المسرحية المثالية بين المؤلف والجمهور، وانه يحقق القدرة على تجسيد شعر الشاعر. ويجب ان يكون خاضعا للنص لفظا وروحا، وان يكون مفعما بروح الشعر، وان يذوب في العمل الدرامي الى درجة يفقد معها مقومات شخصيته الذاتية، وان يحقق مع غيره من الممثلين المشتركين في العمل إيقاعا جماعيا تذوب فيه الحدود الفردية " (1 : 40)

كان جوته متحمسا للنطاق الواسع للشخصيات المقدمة بشكل مقنع في أسلوب مدروس بإتقان وواقعية. وكان مقتنعا بان الممثل لا يكون ممثلا بالفعل لو كان فقط يمثل نفسه " فكان يؤكد على ان التمثيل يجب ان يكون أكثر من خداع، وأكثر من مجرد طبيعة إنسانية ايجابية موجودة بالفعل وفردية، فهذا يدغدغ الجماهير فحسب، ولم يبهجها أبدا بعمق بالكشف عن الجمال، جمال الشكل وجمال الفكرة. وعلى ذلك طالب بان يكون التمثيل قبل أي شيء جميلا، الجمال أولا ثم الحقيقة " (9 : 163).

وعليه فان الممثل يجب ان يتعالى على أسلوب النسخ الموضوعي للسلوك الواقعي، وان يهدف الى استخدام الطبيعة والعقل، بحيث يكون التمثيل تخيليا، مسرحيا، رمزيا و وبشكل يمنح الجمهور ملامح ما هو مثالي. وكان

اهتمامه منصبا على " البحث عن نصوص جيدة، سواء كانت من نوع المأساة أو الملهاة، فضلا عن البحث عن ممثلين ممتازين وتدريبهم جيدا، بعد قراءة النص قراءة جيدة، وشرح ما يحتويه من تفاصيل، وتوضيح الدوار فيه، ومناقشة أفضل الوسائل للوصول الى أفضل التصورات والنتائج " (14 : 47).

لقد أكد جوته الى جانب ذلك، على النطق الملائم للسطور، وبما يتلاءم مع مفهومه الجديد عن العمل الجماعي في العرض المسرحي (تجانس المجموعة) وكانتالنزعة السائدة في التمثيل لا تتجاهل الجمال أبدا، لكنها كانت تهدف ببساطة لواقع جميل، فكان يحكم على كل شيء وفقا لتوافقه مع الطبيعة الحية، وأكد على ان يكون كل شيء تحت رضا الذوق المثقف، على المثلين ان يضعوا جانبا أسلوبهم الإيمائي، ويجدون مفهوما أكثر شمولا، عليهم ان يرتقوا الى تخيل أنماط عامة من الواقعي الى الشمولي(9 : 133)

لقد قدم جوته مجموعة من الملاحظات على الممثل ان يعتمدها كقواعد في عمله على خشبة المسرح، تهدف الى تحقيق نوع من وحدة المنهج. ففرض على الممثل ان يكون التلفظ واضحا وكاملا لكل كلمة، هو أساس الإلقاء والخطابة الراقية. وعليه ان يختار وقفاته بحذر لكي لا يدمر المعنى الحقيقي. وعلى الممثل ان يتذكر دائما انه على المسرح من اجل الجمهور وعليه ان لا يدير ظهره إليهم بوصفه الشخص الثالث الحاضر في المسرح. وعلى الممثل أيضا ان يجتهد دوما لتشكيل صورة ما، منفذا ومجهزا كل شيء بدرجة معينة من

الجمال والرشاقة، كما لو انه على المسرح. بمثل هذه الصورة يجب عليه ان يشكل دائما جزءا من الصورة الكلية للعرض المسرحي.

رفض جوته فكرة الاستعانة بالمناظر الطبيعية الثقيلة، التي تحاول تقريب المشهد الى الواقع الحياتي، ودعا الى المثالية الرمزية في تشكيل الصورة المنظرية، مع الالتفات الى الأزياء التي يرتديها الممثلون، بحيث تشكل تناغما لونيا مع المنظر، من خلال تضادها مع الألوان المستخدمة في تشكيل المنظر المسرحي.

ادموند كين (1787- 1833)

يعد من الممثلين الكبار الذين عرفهم التاريخ على مر العصور. كان (كين) يجيد الأدوار التي يمثلها إجادة متقنة أذهلت المشاهدين حينها، فكان يجسد الشخصية بطريقة يعبر من خلالها عن كل اختلاجات الشخصية، محملا إياها من براعته في الأداء والتقمص، ما يقربها الى نموذج تقريبي لملامح الشخصية الممثلة. ومن تلك الشخصيات التي برع فيها هي شخصية شايلوك في مسرحية تاجر البندقية لشكسبير.

لقد كان أداء كين يتصف بالعبقرية في تجسيد أي دور، بحيث يعطي لشخصياته أبعادا حقيقية من خلال اندماجه وتقمصه فيها بدرجة لا نظير لها " فبراعته في إخراج كل ما يعتري الشخصية المسرحية من انفعالات وتوترات، حتى انه يتجاوزها بكل أبعادها حتى يصل الى شكل مخيف ومفزع في أدواره المأساوية "(12 : 51)

كان ادموند كين، واعتمادا على قوة قدرته في التصرف بترجمة الشخصية بطريقته الخاصةكان يبدع ويخلق لكل فعل حالة خاصة به، على الرغم مما كان يثار حوله من اعتماده احي على الجاذبية الشخصية، ونزواته الغريبة أحيانا. ولكن أليست هذه من سمات العبقرية التي تنحو احويانا الى الغرابة في التصرف. فضلا عن ذلك فقد كان صوته يميل الى الخشونة والعنف في معظم تجسيده للشخصيات المأساوية، التي تتطلب انفعالا قويا. ولكن ذلك لم يمنع من ان تكون له شخصية مؤثرة، بل محبوبة لدى الجمهور.

كونستان كوكلان (1841- 1909)

أكد(كوكلان) على عملية النطق، ودورها في أداء الممثل بقوله " ان النطق هو الدراسة التي يجب ان ينصب عليها أول مجهود يقوم به الممثل، فهو أول مبادئ الفن وقمته في ان واحد، لابد من تعلمه من البداية كما يتعلم الأطفال الأدب، لان النطق أدب الممثلين. ولابد من بعد ذلك من الانكباب عليه مدى الحياة" (2 : 491). فضلا عن ذلك فقد أكد كوكلان على النص المسرحي واحترامه من قبل الممثلين، وخاصة في عملية الإعداد للأداء على خشبة المسرح، مبتعدا عن الأداء الطبيعي، موجها نحو التمثيل الواقعي.

أهتم كوكلان بوصفه ممثلا ذائع الصيت في فرنسا وأوربا، بدراسة الشخصية المسرحية، اهتماما كبيرا، فطالب الممثلين بالتركيز عليها في عملية القراءة، بحيث يكونواملامحها الدرامية، من خلال دراسة أبعادها

الثلاثة، وصفاتها التركيبية التي تمكنهم من تجسيدها بصورة اقرب الى حقيقتها الفعلية.

ان الممثل الجيد على وفق رأي كوكلان، هو الممثل الذي يوحد بين رؤيا المؤلف والمخرج لخلق شخصية ذات أبعاد متكاملة تبتعد عن التجسيد الطبيعي، لان الطبيعية في المسرح تنقل الواقع كما هو، وهذه ليست من مهام الفنان، وإنما عليه ان ينتقي من الحياة أجمل الأشياء ويطرزها بوشاح الفن المسرحي، ما يعطي للأداء التمثلي صفته الإبداعية.

ان الفرضية الأساسية لتجربة كوكلان تقول : ان مادة الممثل هي ذاته، حيث ان صوت الممثل ووجهه وجسده،وحياته هي مادة فنه، والشيء الذي يعمل عليه ويشكله لكي يستخرج إبداعه. فيتبع ذلك ان وجوده على المسرح يكون ازدواجيا. وفي الواقع فان الموهبة المميزة للممثل هي هذه الازدواجية، فجزء منه هو المؤدي او العارض، وأجزاء أخرى هي الآلة التي سيعزف عليها. (9: 352).

اهتم كوكلان بدراسة الشخصية المسرحية اهتماما كبيرا، ودرسها بعمق ودقة، حيث ان ذلك يمكن الممثل من أدائها بشكلها الصحيح، على ان يعتمد على مراقبة نفسه أثناء تمثيله على خشبة المسرح بكون ان نفس الممثل هي الروح بالنسبة للشخصية الأخرى التي يجسدها.

يؤمن كوكلان بان الأداء في العرض المسرحي، ينبغي ان يكون تحت سيطرة الممثل، أي بمعنى ان على الممثل وهو يجسد الشخصية المسرحية ان

يكون حاضر الذهن ومتقد البصيرة، ولا يندمج بشكل كلي في الشخصية، وينسى نفسه، إنما عليه ان يمسك بزمام الأمور حتى اللحظة الأخيرة.

قسطنطين ستانسلافسكي (1863-1938)

لم يكد يذكر الأداء التمثيلي للممثل المسرحي إلا ويذكر معه اسم (قسطنطين ستانسلافسكي) وذلك لما تركه ذلك المعلم المسرحي من اثر كبير في التنظير والتطبيق العملي الذي اهتم بأداء الممثل المسرحي، وطرق إعداده لنفسه من اجل لتجسيد الشخصية المسرحية المناط به تجسيدها. لقد ترك ستانسلافسكي تراثا علميا خالدا أهله ليكون المرجع الرئيس لمن جاء بعده في مجال الأداء التمثيلي، حيث عرفت تنظيراته وتطبيقاته العملية فيما يسمى (طريقة ستانسلافسكي) التي تعتمد في ابرز معالمها على معطيات رئيسية ينبغي على الممثل المسرحي إتباعها، ومن تلك التعليمات : على الممثل ان يمرن جسده وصوته لكي يكونا بحالة تستجيب لمتغيرات الدور المسرحي. كما يجب على الممثل ان يتعلم تقنيات المسرح بحيث يستطيع تنفيذ التشخيص الدرامي دون أحساس بالتهيب من التعامل مع تلك التقنيات. كما ينبغي على الممثل ان يجد تبريرا داخليا (دافعا) لكل عمل أو قول يقوله. ويستطيع الممثل ان يستخدم (لو السحرية) فيما إذا عجز عن الدخول في الشخصية المسرحية، بحيث يوظفها في عملية تبنيه لمعطيات الشخصية. ويجب على الممثل ان يعرف الظروف التي منحها إياه المؤلف المسرحي من خلال تحليل النص وتفكيكه

الى أجـزاء (وحـدات) وبالتـالي ان تتصـل الأهـداف الفرعيـة بالهـدف الرئيسـي (الفكرة الأساسية).

وعلى هذا الأساس فقد طور ستانسلافسكي، تلك التقنيات الأدائية لتمكين الممثل المسرحي من إيجاد الشعور الصحيح بالعاطفة، وتبني الحالات المختلفة للشخصيات المسرحية، بدءا من الذاكرة الانفعالية، ولو السحرية، وانتهاء بالوحدات والأهداف التي يتمكن من خلالها تفكيك الفعل المركب للشخصية، ويكتشف الهدف النهائي خطوة بخطوة.

وقد تطورت " طريقة ستانسلافسكي عن هذا الاهتمام بالصدق مع الحياة في المسرح، وبالتحول من التوضيح الخارجي التقني للشخصية الى الانتباه الى العمليات الداخلية للإنسان. وقد بحث في توليد العاطفة داخل الممثل، وإذا كان ذلك مناسبا للشخصية والموقف عندها سيحدث التأثير المطلوب لدى المتفرج " (21: 13).

أسس ستانسلافسكي أستوديو الممثل، لتدريبه على المرونة العضلية والبدنية والنفسية، ولإعداده لأداء الشخصيات المسرحية بطريقة علمية وفنية، تعتمد التمرين المسبق (الأولي) ومن ثم إعداد الثانوي، وصولا الى الإعداد النهائي، فضلا عن تدريب ممثليه على تحسين عملية النطق والقراءة بوصفها من أساسيات تجسيد النص على المسرح، فلابد ان يعرف الممثل الشخصية التي يحاول ان يقوم بها أو يحققها على خشبة المسرح. ويجب ان يعرف أين موضع شخصيته بالنسبة للزمان والمكان والظروف الشخصية التي تسبق أحداث

الشخصيات الأخرى ومواقفها. ويجب ان يكون قادرا على الإفادة من تجربته الماضية في الحياة لمعاونته على إعادة تجسيد صورة الحدث الدرامي.

ان تدريب الممثل يتطلب تخطيطا مسبقا مبنيا على أحداث النص وشخصياته ومواقفها، ومن ثم التغلغل بواسطة هذه التدريبات الى أعماق الرؤية المسرحية وتحليل الدور، واستكشاف طريقة تفكير الشخصيات من خلال المسار الدرامي لأحداث المسرحية. وينطلق الممثل في ذلك من فهم الأحداث الصغرى، حتى يصل الى الأحداث الكبرى، وبالتالي سبر أغوار الدور وأعماقه، لتشخيصه على منصة العرض المسرحي. وينشد ستانسلافسكي من خلال هذه الطريقة، التصوير الصادق للحياة الواقعية على خشبة المسرح. وقد ركز على ما هو قائم في الوجود، وما يحتمل ان يكون حيا. وتعطي طريقته للممثل الحرية للقيام باكتشافات لنفسه وللشخصية. ولكن هذه الحرية يجب ان تمار داخل نطاق البناء الذي تقتضيه المسرحية والمفهوم الفني والجمالي للعمل المسرحي.

ان نظام ستانسلافسكي ليس إلا تنظيم واع للأفكار عن التمثيل، والتي كانت على الدوام ملكا لمعظم الممثلين الجيدين سواء عرفوها أم لم يعرفوها. إنها قاعدة لعمل الممثل مع نفسه لغرض السيطرة على وسائله التقنية والفنية لخلق المزاج المبدع، حيث يظهر الإلهام أكثر مما هو مطلوب في الفعل الدرامي (21 : 14).

كان تأثير نظرية ستانسلافسكي على مسرح القرن العشرين تأثيرا كبيرا، فقد " قدم للممثلين طريقة لتقسيم النصوص المسرحية الى وحدات، وأهداف، وتحليل ورسم الدافع النفسي والنص التحتي. كما درب الممثلين على إنشاء الذاكرة الانفعالية، وهي مخزون وجداني يتم الاعتماد عليه لإضفاء الدافع والمعنى النفسي للتعبير الجسدي والصوتي للممثلين "(19 : 254).

ان تكامل فن الممثل عند ستانسلافسكي يأتي من فهم النص وتحليله الى وحدات فكرية، وضبط إيقاع الفكرة الأساسية، وتفسيرها وإبرازها في كل الوحدات في العرض المسرحي، كي تصل الى الجمهور وبشكل وحس واقعي رصين، فالممثل وبما يمتلكه من قوة ذهنية وعاطفية، بإمكانه ان يحتوي كل هذه العناصر ويعيد إنتاجها الى الجمهور، بعد تمثلها شعوريا وحسيا، من خلال تفسير وحداتها العاطفية وقيمها الفعلية للخروج بصورة واقعية مؤثرة. وقد اهتم ستانسلافسكي خلال عمله في المسرح بالممثل إذ عده الركيزة الأولى في العرض المسرحي، ليصل به الى التكامل الواقعي في الأداء معتمدا بشكل أساس على مبدأ التقمص والاندماج.

يتميز منهج ستانسلافسكي في " استعمال الخيال والاستفادة من الذاكرة الانفعالية أو العاطفية وفهم اللحظات المسرحية، واكتشاف الذات، وتوظيف الإمكانات الداخلية والخارجية، مع استدعاء الخبرات الماضية. ان هدف ستانسلافسكي يكمن في تمكين الممثل من استخدام نفسه بصورة أكثر وعيا، كأداة لتحقيق الصدق على خشبة المسرح، لذا فهو يهتم بمنطق

الأحاسيس وتتابعها، ويتحقق ذلك عن طريق إعطاء الممثل فكرة عامة عن دوره، وتركه يرتجل كلمات الدور من عنده " (15 : 76).

لقد اتجه ستانسلافسكي الى الواقعية، في محاولة لتصوير الحياة الاجتماعية من خلال منهجه المعروف (الطريقة) حيث يطلب من الممثل ان يلتقط من الواقع ما يعينه على خلق الانطباع بهذا الواقع " وفي ذات الوقت اهتم بالركائز الأساسية للمسرح أخلاقيا وفنيا وأدبيا ومنهجيا، حيث رأى ان المسرح يقوم على ركيزتين أساسيتين أولهما تتعلق بالنص كونه رسالة ووظيفة اجتماعية، وثانيهما الممثل بصفته المسئول عن نقل المحتوى الى الجمهور " (3: 22)

تأتي مكملات الأداء الأخرى التي كونت منهج ستانسلافسكي (الطريقة) لتؤكد على الجانب لداخلي وأهميته في تكوينالشكل الخارجي إذ " تأتي دعامات التخيل، المخيلة، لو السحرية، الفعل الداخلي، التركيز، الاسترخاء، المشاعر الداخلية للشخصية، الصدق، الإيمان، الذاكرة الانفعالية، تحليل الشخصية، الارتجال، الحوار مع النفس / المناجاة، ما قبل الإحساس، المشاعر الحميمة، المزاج الخلاق، ومشارف العقل الباطن " (8 : 115) لكي تدفع التمثيل الى مرحلة متقدمة تتميز بتكنيك خارجي يخلق السلوك المطلوب، وتساعد جسد الممثل على اكتساب الآلية الصحيحة في الأداء، ونقل متطلبات الشخصية وسلوكها وتصرفاتها، وبالتالي شكلها العام.

ان منهج ستانسلافسكييتطلب خلق الشخصية المسرحية بواسطة التقمص، رسم الصفات الخارجية " وعلى الممثل ان يمتلك دائما حسا لا واعيا بالحد الفاصل بين ذاته، وبين الشخصية المسرحية. ان المعنى الحقيقي لمنهج ستانسلافسكي، هو ان تضع نفسك في ظروف الدور المقترحة، وتنطلق في إعداده من ذاتك.. كما ان عملية التقمص تتم بصورة حيوية، وبدون مبالغة أو تصوير خارجي. فالممثل يصنع الشخصية المطلوبة من أفعاله ومشاعره وأفكاره وجسده وصوته " (11 : 86)فكان ستانسلافسكي يدعو الى توازن بين تجربة الممثل الداخلية للدور، وبين التعبير الجسدي والصوتي المتناغم عن الدور.

ويمكن إجمال طريقة ستانسلافسكي في تدريب الممثل والاعتناء بقدراته الأدائية فضلا عما تقدم ذكره بالنقاط آلاتية :

1 - على الممثل ان يمرن جسمه وصوته ليكونا مطواعين يستجيبا الى كل المتطلبات التي يتطلبها التعبير الجسماني والصوتي للشخصية المسرحية في الوقت والمكان المطلوب.

2 - على الممثل ان يتعلم تقنيات المسرح ليستطيع ان يجد التوافق بين عمله وما يحيط به بدون أي إحساس بالاصطناع الذي يلاحظه المتفرج.

3 - على الممثل ان يكون قادرا على ملاحظة الواقع والحياة اليومية، وبوساطة تلك الملاحظة يمكنه بناء دوره.

4 - على الممثل ان يجد مسوغا ودافعا لكل عمل يقوم به ويستعين بما يسمى ب(لو السحرية) وبما يسمى (الذاكرة العاطفية) وما يسمى ب(الظروف المعطاة).

5 - على الممثل ان لا يمثل نفسه، وإنما يمثل الشخصية بأبعادها المختلفة عن أبعاده الخاصة، لذلك عليه ان يحلل النص المسرحي لإيجاد علاقة بين شخصيته والشخصيات الأخرى.

6 - على الممثل ان يركز انتباهه على العمل المسرحي الذي يجري على المسرح، وعلى كل ما يقال من الممثلين الآخرين وفي كل لحظة، بحيث يعطي الإيحاء والإيهام بأنه يرى ويسمع لأول مرة.

7 - على الممثل ان يقسم المسرحية الى وحدات ولكل وحدة فصل معين، وان يضع لكل وحدة عنوانا معينا.

8 - على الممثل ان يجد بذرة الفصل، وهي الفكرة الرئيسة للمسرحية والهدف الذي يريد المؤلف ان يصل إليه (19 : 16، 17).

ليون شيللر (1887-1954)

يبحث (شيللر) عن نمط من الدراما "يجمع بين العنصر الغنائي والملحمي، بل والخطابي، نمط يشمل أشكال التعبير كافة والتي تقع بين الأغنية الشعبية والملحمة" (2: 735).

فاوجد نمطا مثاليا تشكلت داخله الدراما ذات الطابع المركب، والتي عبرت عن المسرح البولندي من منطلق التجريب التاريخي في التعامل مع التراث، ومع مختلف الأوضاع الاجتماعية ومجموعة القيم الإنسانية، وكذلك مع اللغة التي يتحدث بها البشر في أثناء حياتهم اليومية.

أعلن شيللر حربا معادة ضد المذهب الطبيعي، زاعما ان الفكرة السوقية للطبيعية مدمرة للفن، وان الفنان لا يمكنه استخدام أي عنصر من عناصر الواقع بالضبط كما يجدهوان الطبيعي يجب ان يتم تغيره ورفعه وتبجيله. وقال ان كل شيء في الكتابة المسرحية والإخراج والتمثيل هو رمز للواقع فحسب. والفن يجب ان يكون صادقا، لكن الصدق شيء يترك الواقع خلفه ويصبح مثاليا (9 : 163). وهذا ما كان يرفضه شيللر ويدعو الى الابتعاد عن الطبيعة وعناصرها معتمدا على كل ما يتناقض في الطبيعة الإنسانية لإحداث الانسجام الداخلي فيها.

يؤكد شيللر على ان المنجز الفني يحمل في غاياته إصلاح البشر، وهذا يدل على ان مستوى التنظيم الفني برأيه يستند الى ما هو حسي، وما يخلقه من ترابط وثيق بين المسرح والإنسان. ان وجود سمات التوافق والتناغم والانسجام على المستوى الشكلي، من شانها ان تحقق حرية الفنان عندما تطبع تلك السمات جزءا من وجوده، منسجمة في ذاته، وتتكشف ضمن نتاجه الفني، بوصفها سمات الشكل الفني الذي تم التأكيد عليه، وان كان على حساب

المضمون، إذ يشير شيللر الى انه ينبغي في البناء الفني الجميل حقا ان يكون الشكل كل شيء والمضمون لا شيء.

فاختانكوف (1883-1923)

تكمن أهمية فاختانكوف في مزجه الناجح بين واقعية ستانسلافسكي وأسلوبية مايرخولد في محاولة لإيجاد وسائل تأثيرية تندرج تحت مسمى الواقعية الخيالية، معتمدا على إبداع الممثل. ورغم ان مقاربته الإخراجية سميت الواقعية الخيالية، إلا أنها تشابه التعبيرية كثيرا، حيث يتسم المظهر الخارجي والسلوك بالمبالغة والتشويه، والشكل المعبر عن الواقع الداخلي (القناع خلف الوجه) الحقيقة السيكولوجية والاجتماعية، أو العقلية خلف المظهر السطحي. ولكن فاختانكوف عندما يشوه الواقع، يلزم المخرج باحترام نص المؤلف المسرحي.

اظهر فاختانكوف رغبته في الحصول على استجابة المتفرج لكل لحظة من لحظات الإنتاج، وان يكشف الممثلون بواسطة الارتجال على النتائج المطلوبة والوسائل المناسبة والتبرير المناسب للوسائل التي يستخدمونها. فقد كان كل ممثل من ممثليه يبتكر تبريرا مسرحيا لما يقوم به، ومع ذلك فقد كان هو الذي يتخذ القرارات الحاسمة حول ما هو أكثر تأثيرا عند مزج ابتكارات الممثلين في إنتاج واحد.

كما يعمل فاختانكوف على رفض إعادة خلق المحلية أو الواقع على المسرح، وهذا ما أدى الى إطلاق تسمية أسلوبه بالواقعية الخيالية، الذي يؤكد

على ان مضمون العرض المسرحي هو صياغة مشتركة بين المؤلف والممثل والمخرج. وانتهى فاختانكوف الى "انه في المسرح لا يجب ان يكون هناك لا طبيعية ولا واقعية.. يجب ان يأخذ كلاهما من الحياة ما يحتاجه فحسب. ما له قيمة مسرحية فحسب في المسرح. يجب ان يخلق الشكل، ويجب ان يخلق بخيال المرء (تخيله) لهذا السبب – يستطرد فاختانكوف – فانا اسميه الواقعية الفانتازية.. الوسيلة التي يجب ان تكون مسرحية " (9: 483).

أدولف آبيا (1862- 1928)

يعد (آبيا)مصمما مسرحيا أكثر من كونه مخرجا، وقد أثرت تنظيراته في المسرح في كثير من المخرجين في أوربا. وقد حاول ان يخلق التجانس بين عناصر العرض المسرحي والممثل " ولكي يحقق هذه الوحدة الفنية كسمة أساسية، حاول التغلب على صراع العناصر التي تسبب في صعوبة تحقيق الوحدة. وفي هذا المجال وجد نفسه منقادا الى المبادئ التي أعلنهافاجنر حول خلق عالم مثالي هدفا للإنتاج المسرحي، يجتذب إليه المتفرج ليشارك في تجربة عاطفية عارمة " (15: 124).

وقد توصل آبيا الى فكرة ان العائق الأول في افتقار العرض للوحدة الفنية هو " ذلك الانفصال بين الممثل ذي الأبعاد الثلاثة والمنظر المسرحي ذي البعدين – أي المرسوم- واعتقد بان الممثل هو الوسيط بين الدراما والمتفرج، وان الإيهام المنظري لا يتم إلا بحضور الممثل الحي " (16: 50).

اهتم آبيا بالممثل من حيث التأكيد على ان تكون عناصر العرض كافة في خدمته، إذ ان تصميم الإضاءة، والمناظر المسرحية، كان هدفها الجمع بين تأثيرهماوبين أداء الممثل للوصول الى وحدة فنية متكاملة " فيصبح الفضاء لا نهائيا بعد ان يتم تحويله بجسد الممثل، وكانت تصميمات آبيا للمشاهد المسرحية تعتمد على الحجم والضوء اللذين يحييهما جسد الممثلومن ثم يرى ضرورة وجود ان يكون المنظر مجسما ثلاثي الإبعاد بوصفه وسطا تعبيريا يتحرك فيه جسد هو الآخر ثلاثي الأبعاد... ان الهياكل الهندسية المنفذة (وخاصة المدرجات) هي أداة للجسد الثلاثي الأبعاد للممثل، ومن ثم فالمشهد المسرحي لدى آبيا له مكانه الوظيفي الذي يتمثل في كونه مكانا يتحرك فيه الشخوص والأحداث " (3: 191).

يعد آبيا من المنظرين في الإضاءة المسرحية، إذ شهدت الإضاءة على يده طفرة نوعية في خلق عالم ثلاثي الأبعاد، حيث يقول " الضوء والموسيقى وحدهما يستطيعان التعبير عن الطبيعة لكل المظاهر، وان الضوء المنضبط والموجه هو النظير المتمم للمقطوعة الموسيقية، فتشكيلته وسيولته وتركيزه المتقلب، تمدنا بالفرص نفسها لإثارة القيم العاطفية في التمثيل "(24 : 61). وبذلكفقد أدرك آبيا الدور الذي يؤديه الضوء في التأثير على عواطف المشاهد كما تفعل الموسيقى.

وهكذا احتل كل من الضوء والموسيقى حيزا مهما في أفكار آبيا لتصميم المشهد المسرحي وخلق التناسق في بقية العناصر، يتقدمها في ذلك

طبيعة العلاقة ما بين الممثل وعناصر الفضاء " إذن فقد وجد آبيا ان المشكلة الأساس في التصميم المنظري، هي إيجاد علاقة بين الممثل المتحرك، والأرضية الأفقية، والمنظر العمودي، فوحد بينها جميعا وجعلها عناصر يكمل بعضها بعضا. وعمل على تقسيم خشبة المسرح الى مستويات ومنحدرات ومدرجات، لتساعد الممثل على ابتكار الحركة المناسبة وترفع من قيمتها الفنية " (7: 24).

كما استطاع آبيا من خلال الديكور الضوئي ان يخلق على المسرح أشكالا زخرفية، ومناظر مسرحية ذات أبعاد رمزية وتعبيرية، كانت تسهم في خدمة الفعل المسرحي الذي ركز عليه " ورفض آبيا الواقعية على المسرح كما أرادها الطبيعيون، الذين أسرفوا في استخدام كافة الوسائل لتقريب الأشياء كما هي موجودة في الطبيعة " (17 : 28).

لقد كان للإضاءة عند آبيا تأثيرا كبيرا في العرض المسرحي، إذ أكد إنها لا تقل تأثيرا عن الكلمة المنطوقة بحيث تقف في موازاتها في بعض الأحيان، وقد يتغلب تأثيرها أحيانا. فالإضاءة حينها تشد انتباه المشاهدين أكثر من الكلمة " وتعتمد هذه الأهمية بالدرجة الأساس على التباين بين الضوء والظل الذي تخلقه الإضاءة وما تخفيه من سحر مميز على خشبة المسرح. فبواسطة الظلال تعظم الأشكال وتترجم العواطف، وتحدد الملامح " (17 : 29). وعدّ الضوء أكثر العناصر المسرحية مرونة، لأنه يسهم في أبعاد المنظر وتجسيم الممثل أثناء استخدامه في اتجاهات متعددة.

كما أكد آبيا على ان " الضوء هو المعادل المرئي للموسيقى، ويشبهها في انه بالإمكان تغيير اتجاهاته وألوانه، لتأكيد المزاج النفسي للمشهد أو للممثل مما يساعد على إبراز العواطفوتأكيد الانفعالات النفسية " (15 : 125).فجاءت وجهة نظر آبيا في الضوء متطورة في وقتها وتميزت بالإبداع. وقد فسحت التطورات التكنولوجية مجالا واسعا لتطبيقاته وتنظيراته، فظهرت المعدات والأجهزة الضوئية المتطورة، وتخلص المسرح من الوسائل القديمة ذات السلبيات الكثيرة.

استخدم آبيا الإضاءة المتطورة في رسم المناظر وتحديدها وكشف أبعادها لزيادة طبيعة الاستجابة الانفعالية لدى المتلقي، وهذا دليل على ما تمتلكه بقعة الضوء في تأثير وإيحاء يتجانس مع أداء الممثل في منصة العرض " وعند آبيا لم تكن الإضاءة فقط لتضيف التألق والوهج لما يحدث على الخشبة، بل أيضا لتصعيد الحالة العاطفية للمشهد من لحظة الى أخرى وكان هذا يحتم ضرورة وضع خطة متكاملة للإضاءة الشبيهة بالنوتة الموسيقية للأوبرا " (6 : 49).

نادى آبيا بإحلال مناظر الوحدات الرأسية المسطحة لعمل بناء ثلاثي الأبعاد يحيط بالممثل المسرحي " أما بالنسبة للأرضية الأفقية، فقد رفض تسطيحها واستعاض عنها بعمل تشكيلات من مستويات متنوعة الارتفاع أو الانحدار (بارتيكابلات) مع ربط هذه المستويات المرتفعة بسلالم تسهل الانتقال أو التحول من المستوى الأدنى (أرضية المسرح) الى المستويات الأعلى

(البارتيكابلات) وحقق بذلك مزيدا من التنوع في التكوين العام للصورة المرئية، أو في حركة الممثلين على المسرح "(15 : 124).فأضافت إبداعاته هذه من دقة وبراعة في التفسير المرئي، وإيقاعا حيويا أدهش الجمهور، بحكم التجانس ما بين عناصر العرض المسرحي المدعومة بتقنية الإضاءة وإمكانياتها في عملية التعبير المشهدي.

استطاع آبيا ان يؤكد من خلال توظيفه للإضاءة ان بإمكانها ان تكون عنصرا للإثارة العاطفية، وعنصرا يمتلك القدرة على إبراز الأشكال وتوضيحها فضلا عن الكشف عن الحالات المختلفة للشخصياتفاثبت ان بإمكان الإضاءة تحديد ملامح الشخصيات، والمواقف المسرحية التي توجد فيها الشخصيات، ففي استخدامات معينة يمكنها ان تترجم أفكار المؤلف الدرامي الذي يعجز عن إيصالها بواسطة الكتابة. فكان للإضاءة دورها في رسم الانطباع وإظهار الإحساس العميق للشخصيات، وإعطاء كل ممثل أهميته المطلوبة في فضاء العرض.

ان مسرح آبيا هو عالم مسرحي تخلق منه الإضاءة رموزا، وتقوم الموسيقى فيه بدور ضبط الإيقاع. والغاية من المنظر عنده هو دعم موقف جسد الممثل دائما، لأن الهياكل الهندسية المنفذة (وخاصة المدرجات) هي أداة لإظهار الجسد ثلاثي الأبعاد، ولذلك تكون المستويات ذات زوايا واضحة، صارمة وثقيلة حتى يظهر في التضاد، الحركة الإيقاعية للجسد الانساني بصورة

درامية، ويتأسس العمل الفني الحي على الفاعلية الخاصة بالضوء، والذي يخلق ألوانا وأجواء، ويوضح مناطق وحركات.

فسيفولد مايرخولد (1874-1940)

يعد مايرخولد من المبتكرين الأساسيين في المسرح الروسي. والمسرح عنده عمل إبداعي في ذاته ويجب عليه ان يبتعد عن أسلوب محاكاة الواقع معتمدا في ذلك على فنون العرض المسرحي بأشكالها، لأنها تلعب دورا كبيرا في تغيير كل ما هو موجود " وكان التمثيل يعني بالنسبة الى مايرخولد، الحركة، الفعل، والإيماءة. وكان يعتقد ان معنى الفعل ورد الفعل ليس تفاعل التوترات النفسية، وليس تدافع وتراجع الكلمات أو حتى الأفكار، وإنما الفعل ورد الفعل يعنيان تغييرات في التوازن الجسدي / المادي للمشهد المسرحي. لذلك طالب الممثل ان يتساوى مع لاعب الاكروباتيك والسيرك، مع الاهتمام بالجسد والإيقاع " (13: 153).

طرح مايرخولد في أسلوبه الذي أطلق عليه ما يعرف البايوميكانيك، أسلوب الآلية الحركية لأداء الممثل عددا من الشروط الواجب توفرها في الممثل " وكلها تهدف الى تطوير مهاراته وتنمية قدراته بشكل يقترب من شكل الآلة الحية، على نحو بارد، يدل على هدوء ظاهري، إلا انه يتضمن بداخله ما تتطلبه الشخصية المسرحية من انفعال داخلي، وكان احد هذه الشروط التي تحكم الأداء الصوتي والجسدي، يكمن في ربط المعاناة الروحية للشخصية المسرحية بشكل التعبير الجسدي "(3 : 172).والجدير بالإشارة ان مايرخولد

قد قلص دور الصوت المتمثل بالكلمة المنطوقة لصالح صدارة لغة الجسد والحركة، التي أخذت شكلا اقرب من فنون السيرك، لكي يحقق مبدأه في التشكيل في الفضاء المسرحي لخلق الصورة الفنية.

أهتم مايرخولد بتكوين الممثل وتدريبه وبناء شخصيته وإعداده بشكل جيد، رافضا بذلك واقعية أستاذه ستانسلافسكي، فمال الى الجانب التشكيلي في المسرح. كما استغنى عن الماكياج والأقنعة، وكل المظاهر الأدائية الخارجية وحاول تعويضها بحركة جسد الممثل التي ينبغي تطويعها لتشخيص الوقائع الدرامية. وهذه الحركة سماها الحركة البلاستيكية " وهي الحركات التي يقوم بها الممثلون أثناء أداءهم للعبارات المكتوبة، وهي تعبر عن الحوار الداخلي الدفين، وموسيقى الحوار الداخلي. ان حركة الأيدي وأوضاع الجسم، ولحظات الصمت، يمكن ان تحدد العلاقات المتبادلة بين الناس. أذن تخاطب الكلمات، أذن المشاهد بينما تخاطب البلاستيكا عينه أي بصره " (15: 137) .

لقد اوجد مايرخولد مبدأين اساسيين هما (الأسلبة، والشرطية) كوسيلة لتطبيق أفكاره حول الفن المسرحي " ان اسلبة العصر أو الظاهرة، يعني إبراز التركيب الداخلي للعصر أو الظاهرة المعبرة، وتصوير سماتها الداخلية المتميزة وملامحها الخبيئة، التي تتواجد بعمق في الأسلوب الضمني لعمل فني ما، بجميع الوسائل التعبيرية " (15 : 134).كما ان الشرطية في المسرح تهتم بتقديم تقنية تحرر الممثل من كل الديكورات والأحجام لتفسح له

مجال التحرك بحرية في فضاء المسرح ذو الأبعاد الثلاثة، وبذلك يمكن للممثل الشرطي هو الذي يتسيد منطقة الفعل الدرامي دون مساعدة من عناصر العرض الأخرى المتمثلة بالديكور والإضاءة، ويقيم علاقة مباشرة مع جمهور القاعة في المسرح، ليشكل الجمهور عنصرا مهما في عملية إكمال الرسالة الفنية والجمالية للعرض المسرحي، وان الممثلين هم شخوص يؤدون حدثا دراميا لا إيهاميا، من خلال النحت بالأجساد في الفضاء المسرحي، أو ما يطلق عليه البلاستيكا، المقترنة بتنوع كبير في التشكيل الحركي (الميزانسين).

ان الطريقة التي ابتكرها مايرخولد لتدريب الممثل، ما هي إلا تدريبات بدنية معينة، تشمل قدرا كبيرا من الحركات الاكروباتيكية، وتشمل دراسة كاملة لقدرات جسد الممثل، الذي عده مايرخولد مجرد دمية يتحكم بها المخرج المسرحي، متماشيا في ذلك مع فكرة كريك حول الممثل فلم يكن مطلوبا من مثلي مايرخولد تقوية قدراتهم على التركيز، بل كان مطلوبا منهم ان يقفوا على رؤوسهم. لم يكن متوقعا منهم تدريب خيالهم، بل كان متوقعا منهم تدريب عضلاتهم، والتحكم في حركة أجسادهم، فكان يؤمن ان الحركة التجريدية والمألوفة كذلك، وعكسها عدم الحركة أو السكون والإيماءة الموقوفة، يمكن ان تنقلا على المسرح رسالة أكثر دقة من أي كم من التفوه بالألفاظ (15: 144).

تشغل الموسيقى لدى مايرخولد مكانة هامة، إذ يرى انه من الضروري ان يشعر الممثل بوجوده على خشبة المسرح، وفي الفضاء، وفي الزمن، وهذا ما

توفره الموسيقى، التي تعطي إحساسا دافقا بالزمن، على وفق إيقاع متنام يتصاعد تدريجيا بشكل دقيق مع الفعل الدرامي، ما يعطي فعل الممثل زمنا تدريجيا متناميا يتصاعد بشكل فعال، ويحدث تأثيره الايجابي الفعال، في ذهن ومشاعر المتلقي.

ومن اجل اغناء العرض المسرحي، يستخدم مايرخولد الفلم السينمائي المتوافق مع النص المسرحي، والذي يجسد بعض الأحداث ويظهر بعض الأشياء المستترة بين السطور بصور بصرية مما يخلق إحساسا بواقعية الأحداث وانطباعاتها الصادقة.

اندريه انطوان (1858-1943)

تأثر (اندريه انطوان) تأثرا كبيرا بالدوق ساكس منتجن، صاحب المدرسة التاريخية الطبيعيةوخاصة في تقديم التصاميم والأزياء، من اجل توفير فرجة مسرحية أصيلة، يتداخل فيها الماضي والحاضر والأصالة، والمعاصرة. ويقترن أسم اندريه انطوان بنظرية الجدار الرابع حيث كان يدعو الى تصميم الحركة داخل الجدران الأربعة، على الرغم من فتحة الستار الوهمي الذي يشرف على الجمهور.

ان هدف انطوان من ذلك التوجه هو ان يحترم العرض المسرحي، طبيعة العلاقة بين الممثل والجمهور لمكانته الحيوية ودوره في تحليل معطيات العرض المسرحي، وخلق التكامل في العملية المسرحية القائمة على تحقيق ثلاثية الرسالة – المرسل – المرسل إليه، انطلاقا من وظيفة كل من هذه العناصر في

إبـراز المعنـى. وهنـا تصبح السـتارة مجـرد جـدار رابـع عبرهـا تشـخص الحيـاة الطبيعية كما هي بطريقة فوتوغرافية يتخللها الإيهام والفرجة والتقمص. وعلى المتفرج ان يندمج في الفرجة وان يتخيل الصور الحركية في مخيلته وعقله.

وبناء على ذلكيعد اندريه انطوان من مؤسسي المدرسة الطبيعية، حيث عبر عن انجازاته وأعماله من خلال مسرحه الحر الذي أنشأه في سنة 1887. وكانت هذه الشرارة الأولى التي تزامنت مع التحولات الاجتماعية والفنية التي عاشتها فرنسا، والتي عدت الفكر الخلاق للمخرج انطوان، ومن ثم دفعته الى احتواء الفكر الطبيعي لصالح الفن المسرحي، وخلق معادلة فنية مبنية على فرضية (طبيعية الفن) المسرحي إذ " وصل اندريه انطوان الى أقصى حد في التطبيق العلمي على المسرح، بحيث لم يأت احد من بعده ليضيف شيئا جديدا الى هذا الأسلوب، لأنه استنفذ كل إمكاناته التعبيرية في الشكل المسرحي وطبق الرؤية الفلسفية الطبيعية للعالم والعلاقات الاجتماعية القائمة " (5 : 54).

وتأكيدا على ذلك المنهج الطبيعي في الأداء، فان انطوان يعتمد مبدأ الحقيقة أو شريحة من الحياة، دون تغيير في مجريات الحدث. وعلى الممثل بناء على ذلك ان يتصرف ويحس كما هو في الحياة الاعتيادية، معتمدا على مبدأ وجود الجدار الرابع دونما تصنع أو زيف في نقل الواقع أدائيا " لذا يجب ان نسجل لحركة المسرح الطبيعي التي قادها انطوان عاملا من أكثر العوامل ايجابية في تاريخ المسرح، هو التحول العميق في أخلاقيات المهنة المسرحية، فلقد عاد للمؤلف احترامه، وأرسيت نظم جديدة للتعامل داخل الفرق

المسـرحية، وأدينـت ظـاهرة الفرديـة عنـد المـمثلين النجـوم، وسـادت قاعـدة الجماعيـة في العمـل، وأصـبح علـى الممثـل ان يـدرس كافـة عناصـر العـرض المسرحي " (1: 57).

حـوّل انطـوان المسـرح الى بيئـة بحـث، وتجربـة، وتطـوير لـلأداء في كـل جوانبه. ولاشك بان هذه الايجابيات قد عـززت بشـكل كامل (مسـرح المخـرج) حيـث خطـا انطـوان خطـوات ايجابيـة في تأسيس الأصـول العلميـة لفـن الإخـراج وتعميق فكـرة المخـرج المفسـر. ولاشـك في ان أهـم دوافعـه، اهتمامـه في اختيـار نصوص أعماله المسـرحية، بمـا يربطهـا مـن علاقـة بـالواقع الاجتمـاعي. ذلـك ان تمثل المخرج للواقع الاجتماعي الذي يعيشه تقتضيه دائمـا ان يبحـث مـع ممثليـه وشخصـياته عمـا وراء الكلمـات، بحيـث لا يـأتي العـرض تقريريـا للكلمـة المحـددة الـتي يطرحهـا الـنص، بـل يتخطـى ذلـك الى هـدف آخـر أعمـق وأكثـر تحقيقـا للرابطـة بـين الجمـاهير والعـرض (1: 57). كـذلك أصـبح علـى الممثـل دراسـة عناصـر العـرض المسـرحي كافـة وتهيئـة نفسـه وإعـداد أدواتـه الأدائيـة (تقنيا وفيزيقيا) ليمنح لأدائه القدرة على التعبير مهما كانت مكانته في العمل المسرحي. والعمل وفق ما أكد عليه انطوان في عدم تحـرك الممثل وفق أهوائـه الشخصية إنما وفق طبيعة الفعل المسرحي ومعايشة الدور.

لم يكـن اندريـه انطـوان يعتمـد في إخراجـه علـى فكـرة التخطـيط المسبق، إنما يترك عملية التنظيم على طبيعة التمـرين مـع الممـثلين. وبمـا يخـص عمله مـع المنظـر المسـرحي فقـد سـعى الى تـأكيـد الملامـح الطبيعيـة الحياتيـة في

المنظر، حيث تشير المصادر الى انه علق قطع لحم خروف ذبح للتو، للإيحاء بطبيعية الحياة على الخشبة. اما في الإضاءة المسرحية فقد اهتم انطوان ان تكون مصادر الضوء مرئية وواضحة للعيان. كما استخدم الإكسسوارات الحقيقية على المسرح، منطلقا لتحقيق الطبيعة الحياتية على خشبة المسرح.

مصادر الفصل الثاني

1-اردش، سعد : المخرج في المسرح العاصر، سلسلة عالم المعرفة، العدد19 (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1972).

2- أصلان، أوديت : فن المسرح، ج2، ترجمة سامية احمد اسعد (مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1970).

3- الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل (القاهرة : مطابع الأهرام التجارية، 2006).

4- الصباغ، رمضان: الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية (الإسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، 2000).

5- التكريتي، جميل نصيف : المذاهب الأدبية (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 1990).

6-ايفانز، جيمس روس : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم، 1979).

7- بنتلي، اريك: نظرية المسرح الحديث (بغداد : منشورات وزارة الإعلام، 1975).

8-جلين، ويلسون: تدريب الممثل وإعداد الدور، مجلة نزوى، العدد 14 (عمان، 1998)

9-ديور، أدوين: فن التمثيل، الآفاق والأعماق(القاهرة : مركز اللغات والترجمة، 1962).

10 -ديدرو، دينيس : المستغرب في فن التمثيل، ترجمة نور أمين (القاهرة: مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 2004).

11-زاخزفا، بوريس: فن الممثل والمخرج، ترجمة عبدالهادي الراوي (عمان: المملكة الأردنية، 1996).

12-شناوه ، محمد فضيل : أداء الممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة (جامعة بابل : كلية الفنون الجميلة، 2002).

13- صلاح، سامي: الممثل والحرباء، (القاهرة : دار الحريري للطباعة والنشر، 2005).

14- عيد، كمال الدين :، أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، قاموس منهجي لدارس الفنون (الإسكندرية : دار الوفاء للطباعة والنشر، 2006).

15-عبدالوهاب، شكري :: الأسس النظرية والعلمية للإخراج المسرحي (الإسكندرية : مؤسسة حورس الولية للنشر والتوزيع، 2007).

16-عبدالحميد، سامي : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، د.ت

17-عطية، احمد سلمان : الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي في العراق، أطروحة دكتوراه غير منشورة (جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة، 1996).

18- عبدالوهاب ، شكري : الأسس النظرية والعلمية للإخراج المسرحي (الإسكندرية : مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، 2007).

19- فريد، بدري حسون ، سامي عبدالحميد : مبادئ الإخراج المسرحي (الموصل : دار الكتب للطباعة والنشر، 1980).

20- لينارد، جون، لوكهارست ماري : المرجع في فن الدراما (القاهرة: الهيئة العامة للمطابع الأميرية، 2006).

21-موريل، ريتشارد : أساليب التمثيل، ترجمة سامي عبدالحميد (الموصل : دار الكتب للطباعة والنشر، 2001).

22- هيجل : فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر، 1981).

23- هبنر، زيجموند : جماليات الإخراج المسرحي، ترجمة هناء عبدالفتاح (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993).

24 -يوسف، عقيل مهدي: نظرات في فن التمثيل (جامعة الموصل : دار الكتب للطباعة والنشر، 1988).

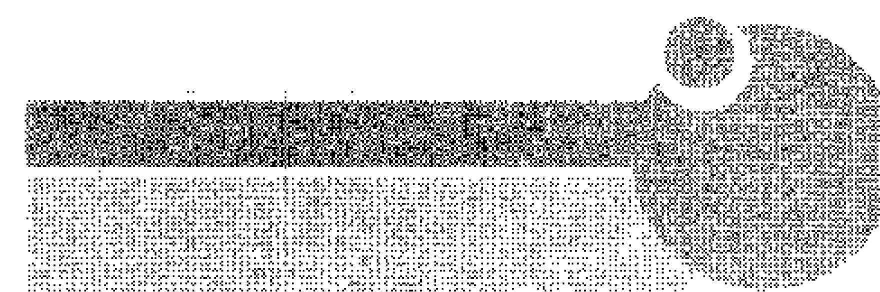
25- الصباغ، رمضان: الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية (الإسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، 2000).



الفصل الثالث

3

أساليب الأداء التمثيلي في التجارب الحديثة



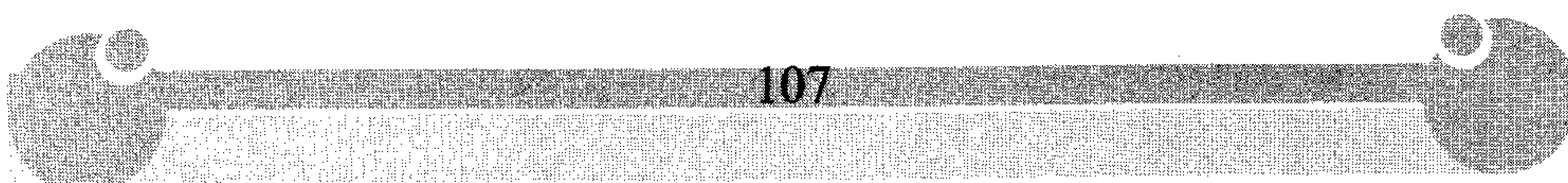
الفصل الثالث

أساليب الأداء التمثيلي في التجارب الحديثة

برتولد بريخت (1898-1956)

ابتدع (بريخت) مسرحا جديدا من حيث الشكل والمضمون، فكان بمثابة الانجاز الكبير في تاريخ المسرح، من حيث دعوته الى توظيف الفن المسرحي، من اجل التغيير الاجتماعي. فوضع بريخت المسرح في وظيفية تعليمية من خلال الاستخدامات التي تميز بها أداء الممثل لديه " فالأداء التقديمي الذي يقوم على أساس تقني يؤدي الى تقريب الممثل من المتفرج، الأمر الذي يتحقق معه المؤثر التغريبي الذي يهدف الى تحرير الظواهر المحددة اجتماعيا من كل ما هو مألوف ومعتاد، وفي ذات الوقت يسمح باستخدام تلك الوسيلة العملية الجديدة وهي المادية الجدلية " (7 : 36). ليمنع التغريب عملية المشاركة العاطفية إذ يجري التمثيل بطريقة يمنع المشاهد من رؤية نفسه في شخصيات المسرحية.

عمل بريخت على التخلص من عملية الاندماج لدى الممثل، وبالتالي تنعكس هذه العملية على المشاهد، فيتخلص هو الآخر من سيطرة المؤثرات الأدائية في المنهج التمثيلي الواقعي، كما هو الحال لدى ستانسلافسكي "ولكي يحقق الممثل ذلك التأثير التغريبي، فلابد ان يقلع عن كل ما يجتذب



الجمهور عاطفيا مع ما يعرضه، فلا يجوز له ان يقصد وضع الجمهور ووضع نفسه في حالة غيبوبة، كما ان عضلاته لابد ان تبقى في حالة استرخاء، إذ ان الحركات والإيماءات التي تؤدى بعضلات مشدودة، تشد معها المتفرجين مما يؤدي الى إضعاف التنبؤ حول هذه الحركة والإيماءة " (14 : 62).

ان الممثل في المسرح الملحمي يمثل بمعزل عن الشخصية، محتفظا بذلك باستقلاله عنها فعندما يقف الممثل على المسرح ولا يذوب في شخصيته التي يعرضها، فان ذلك يعني انه يمثل على وفق المنهج التمثيلي الملحمي الذي ينبغي على الممثل فيه ان يقف على مسافة معينة من الشخصية، وبالتالي يصبح راويا للأحداث التي تقع لها. وهذه الطريقة تدفع المتفرج الى مشاركة الممثل في الأحداث، والتفكير في الحلول، ووضع الآراء المناسبة للحالة المعروضة، وعليه يصبح المتفرج عنصرا فاعلا ومشاركا في العملية المسرحية.

ثار بريخت على المسرح الأرسطي، الذي يعتمد على التطهير النفسي، مستبدلا إياه بالاندماج أو التغريب أو التباعد، وكسر الإيهام. أي بمعنى ان الممثل يبين للجمهور بأنه لا يتقمص الدور ولا يندمج فيه. وعمل بريخت على كسر الجدار الرابع من اجل الاحتكاك بالجمهور وإشراكهم بالأداء بآرائهم في أحداث العرض المسرحي.

استخدم بريخت في مسرحه الملحمي، مجموعة من التقنيات الإخراجية، كاللافتات والشعارات المكتوبة عليها، فضلا عن استخدامه السينما لعرض

بعض المشاهد التي توهم بأنها واقعية، فضلا عن تقنيات الراوي والحكاية، والغناء والرقص والأقنعة.

يستند أداء الممثل في المسرح الملحمي، على أولوية الجانب العقلي وتقديمه على الانفعالات والعاطفة " انطلاقا من كون الممثل ليس الشخصية بذاتها، فهو ليس هاملت آو لير أو مكبث، بل هو الشخص الذي يقدم مجمل أفكار تلك الشخصيات وآراءها، ويقوم طريقة سلوكها وتصرفاتها ويقوم حالاتها، لذلك يؤكد بريخت على الجاني العقلي التقني في أداء الممثل المسرحي في المسرح الملحمي " (17 : 69).

على الممثل وفق منهج بريخت ان يوضح دوره وان يظل بمنأى عن الشخصية، ينتقدها، ويؤكد دوما ان في استطاعته اتخاذ القرار المضاد، ومثل هذا التمثيل لا يقوم الممثل فيه بمناظرة الشخصية بكليتها، بل يقف الى جوارها متخذا منها موقفا، دافعا المتلقي في الوقت نفسه الى اتخاذ قرار وموقف أيضا حيالها لأنه يعي ويفهم ان ما يقدم إليه هو أداء فقط.

يحدد بريخت وسائل الأداء لممثله كي تساعده على الابتعاد عن حالة التقمص التام للشخصية والاندماج فيها ليتمكن من عرضها دون الخضوع كليا لها " فممثل بريخت يقاوم ترك نفسه، ويتحول الى الرجل الذي يقوم بعرضه، بحيث لا يبقى شيء من نفسه، فهو لا يحاول ان يكون شخصا، هو فعلا يطرد أو يتخلص من مشاعره، ويعتمد على قوة ملاحظته، وبعد ذلك

يعرض للجمهور بشكل واقعي، لا كتعبير للذات، ولكن كتاريخ ما فعلته الشخصية بالتحديد " (11: 511).لذلك فالممثل لدى بريختيعرض ما فعلته الشخصية التي يؤديها بنفس الطريقة التي يصف بها أي شخص لحادثة معينة في الشارع للآخرين في موقف حيادي.

يتلخص التشخيص الذي يحدث التغريب في انه يتيح المجال لمعرفة المادة المطروحة، فتعيق الاندماج الانفعالي المباشر مع الشخصيات " فنظرية التمثيل البريختية تقوم على كسر استمرارية الأحداث من وقت لآخر بإدخال غنوة أو تعليق للجمهور، أو إسقاط معين على ستارة خلفية. وكان بريخت يذكر الممثل بأنه يجب ان يكون مدركا على طول الطريق انه يمثل في مسرح ولا شيء غير ذلك، وعليه ان يكون موضوعيا، وأن يفكر في أفعاله، وأن يكون مغتربا في أفعاله عن المتفرج " (13 : 135، 136).

اما كيفية قراءة الممثل لدوره، فان بريخت يرى انه من المهم ان لا تتم هذه العملية بسرعة وإنما تتحرك على وفق مراحل تدريجية تبدأ بفهم النص وكلماته، والإحساس بما يسميه موسيقى الكلمة الحوارية، ومن ثم البحث عن العلاقات التجاورية لشخصيته مع الشخصيات الأخرى في النص المسرحي. ذلك الفهم الذي يقده بالنتيجة الى بناء شخصيته المسرحية، وتفاعلها مع الشخصيات الأخرى، خلال مجريات الحدث الدرامي.

أكد بريخت على ضرورة استغلال الممثل لكل إمكاناته وطاقاته الجسدية والصوتية، فضلا عن مطالبته بامتلاك حالة استرخاء تامة، مع ملاحظة كل حركاته التي من شأنها ان تجذب المتلقي وتسحره، لأنها تضعف استجابته النقدية وتفكيره " فإذا ما أدار الممثل رأسه بينما تكون عضلات رقبته متوترة، هذه الحركة كفيلة بان تجذب وراءها كالسحر حركة أنظار وحتى رؤوس المتلقين، وبذلك يؤدي الى إضعاف أي تفكير وإحساس يتعين على مثل هذه الوقفة إثارته "(9 : 235).

وما يخص الأداء الصوتي، فقد دعا بريخت الى الابتعاد عن الرخامة في إلقاء الممثل لحواره لأنها تؤثر على المتلقي وعلى استيعابه. ولأجل ان يعزز بريخت من عملية التغريب في العرض المسرحي طلب من ممثله ان يستخدم " صوت القارئ لا الشخصية. وفي النهاية عليه ان يستخدم الجست الصوتي والجسديلتعزيز مفهوم التغريب " (9 : 235).وهنا يؤكد ان على الممثل ان يحتفظ بصوته أثناء أدائه الشخصية المسرحية، مع التأكيد على حالة القطع في الحدث والتعليق عليه، مسجلا ملاحظاته، ليصل الى عملية تأليف نص خاص به.

ان عملية ابتعاد بريخت عن أساليب الأداء في المنهج الأرسطي، تمثلت في مجموعة من الأمور التي حددت طريقة أداء ممثله في العرض المسرحي، منها انه اعتمد على عملية روي الأحداث بتسلسلها المنطقي، إلا ان المشاهد لا

يشترك فيها ، وإنما يكتفي بعملية المراقبة فيستفزه الممثل ويدفعه الى اتخاذ موقف أو قرار تجاه ما يقدم " ويلاحظ بريخت ان علاقة الممثل بجمهوره علاقة حرة ومباشرة لان الهدف الأساسي هو الإعلان عن شيء ما يقدمه الممثل لجمهوره. وفي سبيل تحقيق هدفه، لم يهتم بريخت بالديكور، ولم يستخدم الستارة الأولى. كل ذلك بهدف ان يؤكد للمشاهد انه في مسرح، وانه ليس معايشا لواقع مفروض عليه، لان المغزى الواقع لمسرحه يهدف الى التغيير والثورة " (19 : 162).

ومن هنا يتساءل بريخت دوما عن كيفية قراءة الممثل لدوره، حيث يرى بان معالجة الدور تتطلب عناية خاصة، هي ان لا يتناول الدور باستعجال، ثم عليه ان يختار النبرة الصحيحة، الطبيعية جدا للنص، واختيار الوسائل الملائمة للإلقاء. وان يتأمل المضمون الكامن في النص المسرحي. ولكي يحقق التغريب في مسرحه توجب على الممثل مواجهة ومخاطبة متلقيه مباشرةبعيدا عن الانفعال والاندماج والإيهام. وان يسمح للشخصية بان تتحدث وتتحرك، فهو مجرد راو للشخصية، لا يؤديها بتقمص، وإنما هو يقدمها.

جوردن كريك (1872- 1966)

أكد (كريك) على أهمية دور المخرج وحضوره الفني، فأضاف له مهام تضاف الى دوره في عملية الإخراج يتجه من خلالها الى التعامل مع مهندس

الإضاءة، ومصمم الديكور والأزياءفضلا عن تدريبه للممثلين بتلقينهم مستلزمات كل حركة وكل موقف " وهو يرى ان مشاهد المسرح يهفو الى الرؤية أكثر مما يهفو الى الاستماع، ويلم بالأحاسيس العامة للعمل المسرحي من خلال القيم الرمزية التشكيلية، لا من خلال معاني الكلمات، وعلى هذا فالمسرح عنده ينحصر في إتاحة الرؤية، والعرض المسرحي المثالي " (1: 99). ومن خلال هذا التأكيد أعطى كريك للمنظر المسرحي أهمية كبيرة ووظيفة أوسع في مجال التعبير ونقل الفكرة.

بدأ كريك محاولة لتحقيق نموذج خاص بالممثلين، كما كان يتصورهم، لكن عدم الالتزام بنصائحه شاء دون ذلك، فابتكر (السوبرمارونيت) وهي نوع من العرائس التي تتمتع بالقدرة على الاستجابة لجميع التوجيهات، وتحقق جميع الأوضاع(1: 144). ولذلك لم يتعامل كريك مع الممثل بوصفه كائنا حيا له مشاعر وأحاسيس وإبداعات يحاول طرحها على خشبة المسرح، وإنما طالبه بان ينفذ كل توجيهاته وملاحظاته ليساعده على إظهار فكرة النص التي وضعها المؤلف المسرحي.

آمن كريك بقضية الاستغناء عن الممثل بقوله " وأنا أؤمن بالزمن الذي سوف يكون فيه ان نخلق أعمالا فنية في المسرح بدون استعمال المسرحية المكتوبة وبدون استعمال الممثلين " (23: 73).

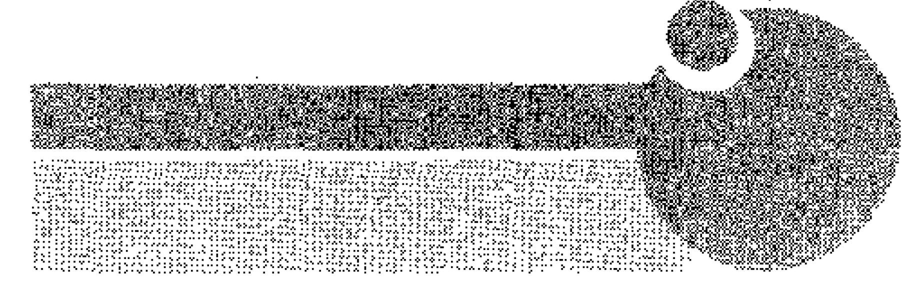
وضمن هذا الإيمان عمل كريك على تقليل اعتماده على إبداع الممثل داخل فضاء العرض، وعدّ ان عمل الممثل داخل العرض المسرحي هو إفساد لأفكار المخرج الذهنية، وبالتالي هي إساءة للتكوين الفني والجمالي.

اما في ما يخص الفضاء المسرحي فقد " اوجد كريك أسسا جديدة للمفهوم المسرحي لعناصر العرض المسرحي الجوهري (الإضاءة، الألوان، التكوين المسرحي، المساحة، الفراغ، الحركة، والشخصيات) عدت هذه العناصر جميعها متساوية في التأثير، لا ينفصل فيها عنصر عن عنصر أخر. وأبدع مفهوما جديدا لدور المخرج المسرحي، بوصفه فنانا شاملا خالقا لفن مسرحي مستقل " (25 :223). ونظرا للمكانة المهمة للمخرجين عند كريك فقد حدد نوعين من المخرجين :

النوع الأول : هو صانع العمل المسرحي من الطراز الأول (الحرفي) الذي يلتزم بكل ما هو موجود في النص المسرحي.

النوع الثاني : هو المخرج الفنان الملم بأسلوب العمل الفني، الذي يبدع ويبتكر ويختار الحركة والكلام والخطوط والألوان والإيقاع المناسب لكل مشهدمسرحي.

وكان النوع الثاني من المخرجين، هو النوع المفضل عند كريك، لما يمتاز به من صفات تتعلق بالإبداع والابتكار، والاعتماد على عناصر العرض



المسرحي الجوهرية، التي وضعها كريك كأساس لكل عمل ينحو باتجاه المغايرة في الطرح والأسلوب الفني.

وعلى العكس من آبيا اختلفت نظرة كريك نحو الممثل بوصفه أداة من أدوات العرض المسرحيوالتي ينبغي لها ان تتحرك لتؤدي ما يملي عليها المخرج من تفاصيل. وقد كان لكريك رأي خاص وحساس تجاه الممثلين لقناعته بعجزهم أثناء الأداء من تطبيق التوجيهات " فكان يكتفي من الممثل بالإشارة، والوضع الذي يحقق توافقا مع بقية عناصر الصورة المسرحية. وعندما يأس بشكل مطلق من إمكانية تجاوب الممثل الإنسان يكتب ما يسميه السوبر مارونيت، الدمية التي فضلها كريك على الممثل المسرحي "(1: 104). أو ان يكون الممثل هو الدمية التي تتحرك عبر الآخرين، وان تؤدي الدور دون مشاعر وأحاسيس الممثل الشخصية.

أرسى كريك قواعد فن المخرج الحديث إذ عده مؤلف العرض. وكانت تصميماته المسرحية تقوم على التركيبات المعمارية والستائر، والموائمة بين المشاهد العامة، والحركة، والألوان، من خلال وضع كل ذلك في بيئة ضوئية مناسبة. كما رفض مسرح النجم، والفردية في التمثيلوطلب من الممثل ان يكون نغمة مؤتلفة بين جميع النغمات المسرحية الأخرى.

اما ما يخص التقنيات وعناصر العرض الأخرى فيرى كريك ان أصعب أنواع الأزياء هي الأزياء الملونة التي تحتاج الى الدقة والتاني في تصميمها. واهتم

أيضا بالأقنعة فاستخدمها في عدد من عروضه المسرحية. واهتمامه هذا دليل على قناعته ان للقناع تأثير كبير أكثر وأدق من الوجه الانساني.

وعد كريك الإضاءة إحدى العناصر المهمة والضرورية والمكملةللعرض المسرحي، لهذا سعى الى إيجاد طرق جديدة في استخداماتها وتطويرها بابتكار أساليب فنية تساهم في تفسير أعماله الفنية وتوحي بالأجواء المطلوبة دون اللجوء الى الواقعية والطبيعية (21: 36، 37).

ان المسرح على وفق مفهوم كريك، ليس التمثيل ولا المسرحية، وليس المنظر ولا الرقص، بل يحتوي على جميع العناصر التي يشكلها الفعل، الذي هو روح الدراما، والكلمات التي هي جسد المسرحية، والخط واللون وهما قلب المنظر، والإيقاع الذي هو روح التمثيل. ورفض كريك إعطاء كهنوتية لأي من تلك العناصر. وبدلا من ذلك فقد أوضح بان الفنان المسرحي يستخدم تلك العناصر جميعها في عمله الخلاق، وهو عمل مستقل كعمل الرسام والنحات ومؤلف الموسيقى أو الشاعر (18 : 55). كذلك اقترح كريك تدريب الممثلين كما في المسرح الشرقي، حيث الحركات والإيماءات التقليدية، التي تقود الممثل الى التعبير عن الأفكار والمواقف والعواطف. ودافع أيضا عن إحياء استخدام الأقنعة لتجسيد الشخصيات، ومع كل ذلك فان كريك لم يكن يطبق كل ما يقوله من مقترحات في أعماله الإخراجية.

وخلاصة القول ان كريك عد الممثل دمية خارقة يمكن ان يتحكم فيها المخرج كيفما شاء، ويطوعها بالطريقة الفنية التي يريدها بعيدا عن كل مظهر واقعي احترافي. وبهذا يتبنى كريك المذهب الرمزي، في تشكيل الممثل. وبهذا ثار كريك على المسرح، وحاول تدميره وتعريته من كوابيسه وزخارفه، وحدد من نجومية الممثل وعده مجرد دمية في يد المخرج .

جيرزي جروتوفسكي (1933-1999)

يعد (جروتوفسكي) من أهم المخرجين العالميين اللذين برزوا في الساحة الفنية من خلال انجازاتهم المسرحية، فقد سعى الى إيجاد منهج أو طريقة للعمل مع الممثل بوصفه أهم عناصر العرض وأكثرها فاعلية، وهي انثيالات فكرية تحيلنا الى منهج ستانسلافسكي الذي ركز بدوره على تدريب الممثل وابتداع طرق عديدة للارتقاء بذلك الأداء الى مرحلة متقدمة. وجروتوفسكي لا يخفي تأثره ذاك، معتمدا في اكتشاف طرق تدريب مضافة للممثل للارتفاع بطاقته الأدائية الى أقصى حدودها التجسيدية.

ومن خلال سعي جروتوفسكي لتأكيد أهمية الممثل، لم يولي لبقية عناصر العرض أهمية كبرى، وإنما كان تركيزه على الطاقة الأدائية للممثل " ففي بحثه عن جوهر المسرح وجد جروتوفسكي انه يمكن ان يوجد دون ماكياج، دون أزياء، دون ديكور، دون إضاءة، ودون مؤثرات صوتية، لكنه

لا يمكن ان يوجد دون تلك العلاقة بين الممثل والمتفرج. وقد رفض تماما هذا التصور التقليدي للمسرح، الذي يقوم على (مرض سرقة فنية) فيما يسمى بالمسرح الشامل ليس سوى (لغو شامل) وهو يرفض كل أشكال المسرح عدا مسرحه المسرح الفقير " (5 : 79).

ان تسمية المسرح الفقير، تؤكد على استغنائه عن معظم عناصر العرض المسرحي، للحصول على جوهر المسرح الذي يتمثل بالممثل المؤدي والمتفرجون بوصفهم أساس قيام العرض مهما اختلفت الأمكنة.

أفاد جروتوفسكي، في بناء منهجه من دراسة الممثل في أوربا وخارجها، ما جعله يعتمد على عدة مصادر أساسية أهمها (بحوث ديلسارت المستفيضة عن ردود الأفعال الانبساطية والانطوائية، أي من الداخل والخارج. تدريبات المخرج دولان في إيقاع الشخصية. تدريبات مايرخولد في محاولاته للوصول الى الآلية الحيوية البيوميكانيكا. أسلوب فاختانكوف " (19 : 169).

كان لجروتوفسكي أهدافا محددة وضعها لمنهجه، تتمثل أهمها في تخليص الممثل من جميع الأساليب والكليشهات التقليدية التي تؤثر في عمله سلبا، وإرشاد الممثل الى نوع من التركيز بواسطة تدريبات بدنية وصوتية وتشكيلية تكسبه المهارة في الأداء " ومن هنا كان بحث جروتوفسكي عن طريقة يوضح من خلالها استقلالية فن الممثل، مركزا على العناصر الجسدية المعبرة، ساعيا الى دراسة وتحليل بعض المناطق في جهاز الإنسان، التي تخفي

داخلها القوة الكامنة "(6 : 93).وبهذا يمكن للممثل ان يحقق مجموعة من الأفعال الجسدية المعبرة التي من شأنها استفزاز المتلقي ودعوته للمشاركة الفعالة في الأحداث المسرحية. ويرى جروتوفسكي ان ذلك التعبير لا يتولد إلا عن طريق نوع من التضاد الذي يحدث بين العمليات الداخلية للممثل والشكل الخارجي للجسد الانساني.

ويهدف برنامج تدريب الممثل لدى جروتوفسكي الى تحقيق السيطرة على أدواته الجسدية للتعبير عن الدوافع النفسية " حيث ان الممثل تعلم كيفية استخدام الجسم ليعبر مباشرة عن الدوافع النفسية في شكل استعارات جسدية ، فكان المقصود من عملية التجريد النفسية التي خاضها الممثلون عند جروتوفسكي هو تحفيز نفس النوع من النشاط عند المشاهد ، وهو استبعاد سلوك مفروض اجتماعيا ، ويكون هذا التحفيز من خلال المعرفة الذاتية (4 : 31).

تأثر جروتوفسكي باكتشافات المجددين من أمثال ارتو ، وبروك ، فوجد في تنظيراتهم حول الممثل مداخل إبداعية جديدة تبتعد عن الكلاشية بتقنيات ثرية تفعل منظومة الأفعال وردود الأفعال " وسعى الى تقنية جديدة تنهض على توظيف إمكانيات الممثل الصوتية والجسديةوالنفسية (الانفعالية) لتحقيق صورة انفعالية محددة. عندئذ تتم للممثل تلك القدرة على توليد المعنى المقصود ، لذا طلب من ممثله ان يجيد التعبير الصوتي والحركي عن مجموع

الحالات الشعورية، أي يبنى لغته التحليلية النفسية من الأصوات والإيماءات بنفس الطريقة التي يبني بها الشاعر لغته الشعرية من الكلمات "(7 : 176) .فكان على الممثل ان يرفع قدراته الأدائية الى أعلى مرتبة واكتشاف عدم محدودية أدواته على التعبير، وهذه العملية تقوده الى استكمال افتعاله ومشاركة المتلقي فيها.

قصد جروتوفسكي من مسرحه تعليم الممثل مجموعة من المهارات التي تساعده على الكشف عن ذاته الدفينة، وتعليمه كيفية الاستفادة من كل إمكاناته الجسمانية والصوتية فهو " يعتمد على الجسم أولا، وبعدئذ الصوت. ويصر جروتوفسكي على ارتداء المتدربين ملابس قليلة جدا عند أداء كل التمارين، فيكون المتدرب شبه عاريا، لكي لا يعيقه عن الحركة شيء، ويمنع لبس الحذاء من أي نوع، ليتحكم الممثل تحكما منطقيا بفعالياته " (27 : 278).

اما بالنسبة للدور فقد أكد جروتوفسكي ان على الممثل ان يستخدم دوره كأداة لدراسة كل ما يختفي وراء القناع اليومي للحياة الإنسانية وأعماق شخصياتها مما يجعل المتلقي مدعوا الى القيام بالشيء نفسه وصولا الى مبدأ يسميه جروتوفسكي (التضحية والتعرية) مما أثار سخط ومعارضة الجمهور كثيرا. كما يجب على الممثل " ان يخلق لنفسه قناعا عضويا بواسطة عضلات وجهه، وهذا ما يتطرق إليه جروتوفسكي في مسرحه الفقير، وهكذا خلال

المسرحية كلها ترتسم على وجه كل شخصية نفس القسمات، بينما الجسم يتحرك وفق الظروف، فيبقى القناع معبرا عن اليأس والمعاناة وعدم المبالاة " (27 : 276). وبذلك فقد حاول جروتوفسكي، البحث عن تعريف محدد للمسرح بوصفه نوعا من الأداء، يختلف عن بقية الاداءات الأخرى. وتركزت دراساته واكتشافاته على العلاقة بين المؤدي والمشاهد، كون المسرح هو فعل مشاهدة حي من اجل إقامة علاقة تواصلية مع مشاهد حاضر في اللحظة الزمانية الآنية، وفي إطار حيز مكاني محدد.

تشابهت أعمال جروتوفسكي في نواحي كثيرة مع أعمال المخرج بيتر بروك، وخاصة في توظيف الأسطورة، من خلال العودة الى الجذور الأولى للكشف عن جوهر المسرح " إلا انه كان أكثر راديكالية من بروك، إذ ان مسعاه قاده الى استبعاد الموسيقى، والمنظر المسرحيالذي يقوم على المحاكاة. كما استبعد الماكياج، والإضاءة الإيهامية. ولم يبق إلا على ابسط الملابس المسرحية. واستبعد أيضا كل الإكسسوارات والحلي الخارجية، حتى تسنح له الفرصة لإبراز العنصر الوحيد الذي يميز المسرح " (8 : 286).وهذا العنصر هو الممثل، الذي راعى جروتوفسكي في تدريبه الجانب البدني، وصولا الى تسمية الممثل المقدس، الذي من المحتم عليه ان يمتلك ترسانة من الوسائل والأدوات أثناء عملية التمثيل.

أكد جروتوفسكيفي منهجه على الطبيعة العلاجية لنظرية المسرح الفقير، والتي تتعلق بالجمهور، حيث يقول : " إننا مهتمون بالمشاهد الذي يتطلع بالفعل الى تحليل ذاته من خلال المواجهة مع العرض، فعملية تحليل الذات لا بد وان تحدث في جو يساعد عليها "(4 : 32)

ان المسرح الفقير يكشف عن قدرات الممثل الروحية، قدرات تقوده الى تقمص يعتمد على عضلات ونبضات روحه الداخلية، أي بمعنى ان الممثل هو الوسيط الروحي الذي ينقل للمتلقي الشخصية المسرحية التي يجسدها، معتمدا في ذلك على جسده المرن وطاقته الصوتية المعبرة.

من هنا كان بحث جروتوفسكي عن طريقة يوضح من خلالها استقلالية فن الممثل وبنائه على أسس دقيقة ومنضبطة ومنظمة " مركزا في ذلك على العناصر الجسدية المعبرة، ساعيا الى دراسة وتحليل بعض المناطق في جهاز الإنسان، التي تختفي داخلها قوة القوة الكامنة للطاقة. ان هذه المهام ينبغي ان تؤدى بأسلوب فردي بشكل يتبعها للحالة النفسية للممثل والدور، وبهذا يمكن للممثل ان يحقق أفعالا جسدية يبني من خلالها دلالالته بشكل يستفز المتلقي – تلقائيا- الى المشاركة في الحدث " (10 : 45). ما يتطلب منه الدقة والتنظيم في توظيف جسده، وتوخي المظاهر الشكلية التي تنشأ عن الحركات المفرطة، عكس كل ما يعتمل داخل نفسه.

ان جروتوفسكي، حاول في مسرحه الفقير تطوير معطيات الظاهرة المسرحية، انطلاقا من تأملاته الفلسفية والتقنيات الأدائية لمثله المسرحي، والتي اعتمدها في التدريب بشكل كبير في معمله المسرحي. وقد تبلورت في النهاية من اجل التحديد والكشف عن مفهوم جديد للمسرح، انطلاقا من مفهوم العلاقة التواصلية بين الممثل والمتلقي، بوصف المسرح على وفق رأيه هو فعل مشاركة جماعية ذو أبعاد ثقافية وفنية وجمالية.

اليا كازان (1909 _2003)

ان سيرة (كازان) وعمله في المسرح لم تنقطع أبدا طوال سني حياته، فكان يعمل في السينما والمسرح في ان واحد. وحمل على عاتقه فكرة إعداد الممثل وتدريبه على وفق مفاهيم ونظريات وفلسفة قائمة على ما أطلق عليهاالمدرسة الأسلوبية في الأداء أو أستوديو الممثل، والتي تحث وتعلم الممثل الاعتماد على نفسه كمصدر أساسي في التقمص والأداء بدرجة أكثر مما هو مكتوب في السيناريو أو في توجيهات المخرج ذاته. وبدلا من ان يقلد الممثل الشخصية الخيالية الموجودة في السيناريو، فنه يتعين عليه ان يقوم بالبحث في داخله عن مشاعر مشابهة لمشاعر الشخصية، فيستوحيها ويتقمصها ثم يتصرف (يمثل) على أساس أسلوبه الذاتي ليتحول هو نفسه الى (الكاركتر) بشرط ان يترك له المخرج حرية الأداء.

يـرى كـازان ان علـى الممثـل ان يكـون قـادرا علـى " توصـيل الحقيقـة النفسية للشخصية التي يمثلها، وحاول ان يعطي لهذه الحقيقة النفسية أبعادا اكبر، وأبقى من خلال التركيز على الشاعرية، واتساع النظرة ورحابتها، أي نظرة الممثل وفهمه للدور والحياة في نفس الوقت " (15 : 37). واخذ كازان يعتمد على الأشياء الخارجية المادية البسيطة كاستخدام لوازم الشخصية لإعطاء إيحاءات عنها منذ التمارين، ليوصل للجمهور اللحظة الشعورية المراد توصيلها.

والشيء المهم بالنسبة لكازان هو ان يدرك الجمهور ما تريده الشخصية على منصة العرض، مدركا طبيعة الظروف التي تحيط بها، ولهذا " كان كازان يعطي أهمية بالغة في تدريباته لما تريده الشخصية في اللحظة المعينة، ولماذا تريد ما تريد. واهم شيء بالنسبة له هو ان يفسر الممثل السبب الذي يجعل من هذه اللحظة أو المرحلة المعينة من مراحل دوره، لحظة ومرحلة لها معنى معين. و لا يبدأ بتدريب الممثل على الأداء قبل ان يحس بما تريده الشخصية في هذه اللحظة " (15 :39). ويعتمد في ذلك على شرح وتوضيح ظروف الشخصيةللممثل والتي جعلها تسلك هذا السلوك المعين، ثم يحدد له الحركة البدنية لكي يكيفها تبعا لاستجاباته نحو الشخصية.

اعتمد كازان على الارتجال كجزء من التكنيك الذي يتبعه في تدريب الممثل " والمقصود بالارتجال هذا، هو ان يترك الممثل قليلا – أثناء البروفات أو

في مرحلة منها -النص، ثم يبدأ في ارتجال كلماته الخاصة التي تؤدي معنى كلمات النص، لكي تساعده أكثر في التعمق شعوريا في الموقف المسرحي المعين، مثل ان يحاول الممثل ان يرتجل كلاما نثريا يؤدي المعنى المطلوب في النص نفسه تقريبا " (15: 39).والهدف من الارتجال عند كازان هو ان يضع الممثل يده على ما تريد الشخصية. وعلى هذا الأساس اعتمد كازان في تدريب ممثليه على التوسع في نطاق الارتجال، ليشمل كل جانب من سلوك الشخصية والظروف والعناصر المكونة لها. كمااستخدم كازان تكنيك التحرر من النص لكي يخلص الممثل من التقاليد المتأصلة فيه وقد أثمرت هذه العملية نجاحا واضحا في تدريب الممثل، وخاصة على تقنية الارتجال التي ميزت أسلوبه.

اسلوب الأداء التمثيلي في المسرح البيئي

انطلاقا من مبدأإقامةالعلاقة التواصلية الفاعلة مع المتلقي، من قبل منتجي العرض المسرحي، والسعي الحثيث للخروج من اطر العلبة الايطالية، بل والمذاهب والاتجاهات المسرحية. فضلا عن سيادة وطغيان المنجزات التكنولوجية على المنظومة الجمالية للعرض المسرحي، فقد سعى المخرجون والمنظرون في الفن المسرحي، للبحث عن فضاءات بديلة ، لتقديم العروض المسرحية والاشتغال على وفق منظومة بث للرسالة المسرحية، عبر وسائل

وتقنيات مغايرة للسائد على الساحة العالمية. وكان من ابرز تلك التجارب المعاصرة هي تجربة المسرح البيئي.

تعد البدايات التأسيسية للمسرح البيئي على يد المخرج المسرحي (ريتشارد ششنر) عام 1970، وهو تاريخ المنطلق الثوري الذي حفز كثير من المخرجين المسرحيين على اتخاذ هذا الأسلوب المسرحي، وان لم نكن نغفل الإرهاصات الأولية التي مارسها مخرجون عالميون قبل هذا التاريخ.

يعتمد المسرح البيئي على وفق أسلوب(ششنر)على إقامة علاقة تفاعلية مباشرة بين الممثل والجمهور، خارج إطار خشبة المسرح التقليدية، واعتماد بنية الحدث الدرامي الحاضرة جزءا مكملا لواقعة العرض المسرحي لان " المسرح البيئي ببساطة مكان –أي مكان- يقوم فيه الحدث الدرامي.. ملائم للواقعات والألعاب المسرحية والأحداث الارتجالية وشبه الارتجالية، وتتشابه جميع المسارح البيئية في العلاقة بين العرض والجمهور " (29 : 210).

ولغرض الوقوف على المعطيات الفكرية والجمالية لفن الأداء التمثيلي في المسرح البيئي، سوف يعمد الكاتبان الى تناول التجارب الإبداعية البارزة لمخرجين اثروا هذا النمط المسرحي بأعمالهم الإبداعية :

المسرح البيئي :

بدأت البوادر التأسيسية لفرقة المسرح الحي على يد (جوليان بيك) و (جوديث مالين) في عام 1947، من خلال إيمانهما المشترك بان المسرح أفضل الطرق التواصلية التي يمكن من خلالها تجاوز الحواجز النفسية والمكانية، والغور بعيدا في أعماق اللاوعي الانساني من اجل إيجاد أواصر تواصل تعتمد الشيفرة الكلامية، والإيماءة الحركية، والإرث الثقافي، لإقامة حفل درامي مشترك، يتم فيه تبادل الخبرات والأفكار برؤية إبداعية.

ان ما يهدف إليه المسرح الحي، من إقامة علاقة مباشرة مع المتلقي، يكون وسيطها الفاعل هو الممثل، بوصفه الناقل أو المرسل لخطاب العرض الفكري والجماليوذلك بالضرورة يقتضي من الممثل ان يكون على درجة كبيرة من السيطرة على أدواته الأدائية الصوتية والجسدية، فضلا عن تمتعه بثقافة عامة، تمكنه من التعامل اللحظوي مع الحالات المستجدة خلال العرض المسرحي.

وقد تنوعت عروض المسرح الحي، في إقامة تلك العلاقة مابين الممثل والجمهور بتنوع وتعدد منطلقات تلك العروض، حيث يتطلب بعض تلك العروض خلع الملابس والتعري أمام الجمهور، كما في عرض مسرحية (الجنة الآن) .(203 :30)

ان المسرح الحي في سعيه للتخلي عن مكملات العرض المسرحي كالديكور والأزياء والماكياج، فانه بذلك يركز على الطاقة الإبداعية المكتنزة في ذات الممثل المسرحي، والتي يمكن استنفارها، بل واستفزاز كوامنها الفينة، من خلال التدريب الجسدي القاسي المعتمد على نظرية (ارتو) في مسرح القسوة، وتمارين الجسد التعبيري الدقيقة كما هي في المسرح الياباني والشرقي عموما، التي تعتمد على الادعاء الحركي والتشفير الجسدي لكل إيماءة صغيرة، وتداخلها مع النسق العام للعرض المسرحي.

من عروض المسرح الحي تبرز أعمال (أسرار وقطع أخرى صغيرة) و(فرانكشتاين) التي أكدت وبشكل لا يقبل الشك ان العمل المسرحي هو فعل تشاركي متبادل بين الممثل المتعدد المواهب والإمكانات، وبين المتفرج الواعي الذي يقدم له العرض، وبالتالي لابد من ان تكون قدرة الممثل هي القائد والموجه لذلك المتلقي، خلال سير الأحداث الدرامية للمسرحية المعروضة.

بيتر بروك

من المخرجين الذين بحثوا في العلاقة التواصلية مع المتلقي، فضلا عن البحث عن البدائل الأخرى لإيجاد فضاء مسرحي آخر، بخلاف مسرح العلبة الايطالية. لذا يعد بروك من رواد المسرح البيئي، الذين اوجدوا معادلات أدائية جديدة، وطرق إخراجية مغايرة، في التعامل مع المكوّن الأساس للعرض

المسرحي، ونقصد به النص المسرحي، من خلال الإفادة من القدرة الذاتية والمساعدة من كتاب آخرين في الإعداد الدرامي لنصوص أدبية وملاحم أو قصص عالمية، أخذت أهميتها من خلال ترسبها في اللاوعي الجمعي، سواء للمتلقي أم للممثل المرسل للخطاب المسرحي.

وقد سعى بروك الى بلورة مفهومه للمسرح البيئي من خلال تقديمهلأعمال مسرحية تغتني من الذاكرة الجمعية للأمم والشعوب، كما هو الحال في مسرحية (المهابهارتا) المستقاة من الملحمة الهندية المعروفة، والتي تتطلب من الممثل ان يكون على معرفة وافية بأحداث القصة الأصلية، وبالتالي لابد له ان يعود الى الملحمة في نصها الأصلي، ما يعني ان على الممثل لدى بروك ان يتكلم أكثر من لغة، وينهل من أكثر من ثقافة بعينها وهذا يفسر لنا السبب الذي يدفع بروك الى تأليف فرقته من ممثلين من جنسيات مختلفة الأعراق والثقافات، بل والذهاب مع فرقته الى أصقاع مجهولة من العالم لدراسة واقعها الثقافي وارثها الانثروبولوجي، من اجل اغناء الوعي الذاتي للممثل، الذي عليه ان يتصدى لتجسيد تلك الرؤى والأفكار بوسائله التعبيرية.

وقد اتضح ذلك التنوع الثقافي في مسرحية (أورجاست) التي عرضت على جبال إيران حيث كانت العودة الى استفزاز اللاوعي الجمعي للمتلقين وإشراكهم في ديمومة الفعل الدرامي الذي جسده مجموعة من المثلين المنتمين الى جنسيات متنوعة (ينظر : 31 : 37).

وفي عروض أخرى، يعتمد بروك على التحول بمكانية العرض الى فضاءات جديدة كأماكن مجهولة في غابات افريقيا، أم عروض أمام الأطفال الصم، وأحيانا أمام نزلاء مستشفى الأمراض العقلية، أم في الأسواق، أم في الشوارع ومراكز تجمع الناس وفي الحدائق العامة، وأماكن أخرى عدّت من ابرز تجارب المسرح البيئي (ينظر : 32 : 192).

لقد اهتم بروك في عمله المسرحي بالممثل، وبحث في السبل الفعالة التي يمكن من خلالها إزالة عوائق التواصل التي تقف بين المرسل والمتلقي للعرض المسرحي، فكان تركيزه على الإيماءات والإشارات والحركات ذات الدلالات المشتركة التي يمكنها ان تغني عن اللغة اللفظية المنطوقة، لكونها عائقا أمام التفاهم البشري. لذا كان الممثل في إنتاجه لتلك الدلالات الحركية، ينحو باتجاه تكثيف اللغة الدرامية الصوتية والاستعاضة عنها بالحركات والإيماءات الدالة، لكي يمكن لأكبر عدد من المشاهدين المتابعين للعرض المسرحي ان يفهمها ويتفاعل معها (ينظر : 33 : 266).

ايوجينيو باربا

اعتمد (باربا) في نظرته الفلسفية للعرض المسرحي، على الممثل وقدرته الجسديةوتفجير طاقاته الكامنة في التعبير عن الهموم الإنسانية المشتركة عبر

الغور في الأساطير ودراسة الانثروبولوجيا الاجتماعية، ومن ثم التركيز على العوامل والسمات الإنسانية المشتركة.

كانت اللغة الجسدية، هي المحور الدلالي الفعال الذي ركز عليه باربا في بحثه الدؤب عن وسائل أداء جديدة، فضلا عن الرقص التعبيري، والارتقاء بطاقات الجسد القصوى إيمانا منه بان جسد الممثل هو موطنه الذي يرتحل معه أينما كان، وبالتالي فمن خلال الجسد يمكن التعبير والتواصل مع الآخر المتوجه له بالخطاب المسرحي(ينظر : 34 :46).

ومن اجل ترجمة أفكاره التنظيرية، فقد أسس باربا مسرح الاودن عام 1964، وهو يعتمد منهجا تدريبيا للارتقاء بطاقة الممثل الأدائية، وينهل من طروحات أستاذه كروتوفسكي الكثير من التمارين، والتي أتقنها باربا عندما كان تلميذا في مدرسة كروتوفسكي المعروفة بالمسرح الفقير.

تقوم الرؤية الإبداعية لدى الممثل في منهج باربا على مبدأ الارتجال، وهو المصدر الرئيس لمعظم عروضه المسرحية، حيث كانت العلاقة الآنية المتفاعلة مع المتلقي تحكم أو تتحكم بمسار الأحداث الدرامية. ويتوجب على الممثل ان يكون على قدرة عالية ودربة ممتازة في التفاعل اللحظوي مع كل المتغيرات الأدائية التي تفرضها تلك اللحظة ، ما يعني توافر قدرات سابقة في الإعداد والتدريب الصوتي والجسدي، فضلا عن الإعداد الثقافي للارتقاء بالمستوى الذهني للممثل.

ان سعي باربا الى إيجاد سبل ووسائل أدائية تقرب ما بين الممثل والمتلقي، دفعه الى تأسيس(المدرسة الدولية للانثروبولوجيا المسرحية) التي تعنى " بالدراسة الاجتماعية والحضارية، والسيكولوجية، لسلوك الإنسان في موقف أدائي. ويعرفها باربا كذلك : بأنهادراسة مبادئ الاستعمال غير العادي للجسد. وهذه الدراسة تشتمل على العديد من المفاهيم الثقافية، فهي ليست عملية لهضم تكنيك أداء العمل، بل هي تعلم التعلم Learning To Learning، وتعلم كيفية الفهمLearning To Understandوفهم المبادئ التي تحدث في النسيج الحيوي، او تجعله حيا في الموقف المسرحي (34 : 150).

وهذا يعني ان على الممثل ان يبحث عن طرق أدائية تهدف الى اكتشاف لغة عالمية مشتركة يمكنها التواصل مع المتلقي على اختلاف مرجعياته الثقافية والحضارية. وتلك مهمة ليست يسيرة بالنسبة للممثل، لأنها تتطلب منه ان يكون على مستوى ثقافي عال، وبالتالي التكلم بأكثر من لغة واحدة، والعودة الى الدراسات الحضارية لفهم الشعوب وعاداتها وتقاليدها، والخروج بأداء تمثيلي يمكن من خلاله إيصال الفكرة الدرامية للمتلقي. وهذا لا يأتي إلا بعد الدخول في مختبر فني يعد فيه الممثل بتدريبات صارمة ولفترات زمنية طويلة.

تعتمد قدرة الممثل في التفاعل لايجابي مع تلك التمارين والارتقاء بطاقته التعبيرية وخاصة الجسدية، للوصول الى تكنيك أدائي جديد، مغاير لما اعتاده

جسده في حياته اليومية، ومن ثم إنتاج أداء تمثيلي يتواءم مع مساحات الفضاء المسرحي، وموازنتها الدقيقة مع كمية الطاقة المطلوب تصريفها، باتجاه تحقيق تقارب فكري وجمالي مع ذائقة المتلقي المشارك في العرض المسرحي. ان ذلك السعي من قبل الممثل يخضع الى مبدأين أساسيين هما :

المبدأ الأول : تغيير التوازن المتحرك في جسد الإنسان. وهي قدرة الممثل في استحضار طاقة الجسد القصوى، لتحرير نفسه من الحركات العرضية أو المفاجئة، أو العوائق التشريحية التي تعرقل مهمة الجسد التواصلية .

المبدأ الثاني : قانون التعارض بين وزن الجسد والجاذبية. ويتم هذا القانون من خلال سعي الممثل التواصل عبر التدريب العلمي القاسي، الى تبلور الطاقة الجسدية والفكرية في بؤرة واحدة قبل الشروع بالفعل الأدائي.

ويطلق باربا على تلك اللحظة ب(ساتس) التي يشبهها بالقوس المشدود الى الخلف لأقصى درجة. فتركيز الرامي وشده القوس، وتركيزه الذهني نحو الهدف، يشبه الى حد ما التحفيز الذاتي الكامن في طاقة الممثل قبل الفعل الأدائي، وبالتالي فان ذلك يتطلب من الممثل التخلص من قانون الجاذبية، بل من كل القوانين، التي تتحكم في تصرفه في اللحظة الآنية ، إلاما يمكنه من الانطلاق نحو ذروة الفعل الدرامي، في محاولة أشبه بأداء القفز الى الأعلى، تسبقها حركة نحو الأسفل لتحقيق أعلى قدر من القفز (ينظر : 6 : 120، 121).

يخضع الممثل في مسرح باربا الى فترات تدريب متواصلة تمتد الى سنتين أحيانا ، حيث يقوم باربا بالإشراف العام على سير التمارين، في حين يقوم ممثلون قدماء في الفرقة ممن اكتسبوا الخبرة والمران والقدرة على إدارة التمارين وتدريب الممثلين الجدد ، على وفق نظام تدريبي يسعى للارتقاء بالقدرات التكنيكية للممثل، وتأهيله للوصول الى قدرات تمكنهمن تأدية جميع متطلبات الدور المسرحي.

كما ان تلك التدريبات تهيئ الممثل الى أسلوب آخر من أساليب الأداء التمثيلي في مسرح الاودن، وهو أسلوب (المقايضة) التي تتم بعد ان يعيش الممثل أو مجموعة العمل مدة زمنية يدرسون فيها الظروف الاجتماعية والثقافية والمعرفية للجمهور المفترض مشاركته، ومن ثم وضع خطوط أولية لمشاهدة مفترضة تهم ذلك الجمهور، والتعامل مع المستجدات الآنية في لحظة العرض المشترك.

ويتطلب أسلوب المقايضة من الممثل ان يكون على معرفة جيدة باللغات الحية ، فضلا عن دراسة معمقة للتجارب والثقافات الإنسانية المشتركة، لكي يتمكن من التعامل مع المستجدات التي يتعرض لها أثناء المشاركة في عروض المقايضة ، التي تجري في الساحات العمومية ، أو الحدائق العامة ، أو الشوارع، وهذه من ابرز سمات وخصائص المسرح البيئي .

أسلوب الأداء التمثيلي في مسرح الشمس

من التجارب المسرحية المعاصرة، التي أثّرت وما زالت تؤثر في المشهد المسرحي العالمي، وتصنف تحت تجربة المسرح البيئي، تبرز تجربة مسرح الشمس، اقرب تلك التجارب الى واجهة العرض لدى المتابع لتوثيق رؤية جمالية في فن العرض المسرحي بعمومه، وفن الأداء التمثيلي على وجه الخصوص.

وقد بدأ الحكاية مع مسرح الشمس منذ بواكير تأسيسه الأولى " منذ عام 1964 على يد فرقة مكونة من عشرة من الطلاب المثاليين، من أشهر المسارح في أوربا، وقد سعى باستمرار وتصميم الى ان يدخل تعديلات ممتازة في شكل الأداء المسرحي ونظرية المسرح، باعتبار ان المسرح لونا من ألوان الممارسة الاجتماعية، لذا قام بدراسة وتقييم تراث منظري حركة الحداثة في أوربا من أمثال (ارتو، مايرخولد، بريخت، كوبو، جوفيه، وديلان) . علاوة على ذلك فقد ابتكر أساليب وتقاليد مسرحية جديدة أضافها الى التقاليد المسرحية الشعبية بدءا من الملهاة الايطالية المرتجلة، والمسرحيات القائمة على شخصية المرح، حتى المسرح الآسيوي الديني الخيالي " (28: 5، 6).

ولم يقتصر العدد الكلي لهذه المجموعة على هذا الرقم فقط، وإنما اتسع ليشمل عددا يقرب من 35 ممثلا وفنيا ينتمون الى جنسيات مختلفة، وخلفيات ثقافية متنوعة، كان الهدف منها كما تقول مؤسسة مسرح الشمس المخرجة (أريان منوشكين) هو الاستقاء المعرفي والفكري من المنطلقات

الثقافية لهؤلاء، ومن ثم محاولة صهرها في بوتقة واحدة لانجاز العمل المسرحي الذي تروم الفرقة تقديمه، وبذلك يكون التنوع والتعدد مضافا له وحدة تجانسية في الرؤية الإخراجية العامة، ليتولد منها عملا مسرحيا يمد أواصر التواصل في اكبر مجموعة من المتلقين على اختلاف مرجعياتهم الفكرية والثقافية فضلا عن مرجعياتهم الانثروبولوجية.

انطلاقا من هذه الرؤية التركيبية لعناصر الفرقة وائتلاف مكوناتها كان لابد من سياقات عمل خاصة تتوافر عليها تدريبات وسلوكيات أعضاء المجموعة من اجل إنتاج عمل يرتقي بمسؤولياتها الجمالية تجاه المتلقي، ويصف لنا احد أعضاء المجموعة طريقة العمل التي كانت مؤسسة ومخرجة الفرقة (منوشكين) تدير بها يوميات العمل حيث يقول " وصلنا في اليوم الأول في التاسعة وعشر دقائق صباحا. وبمساعدة صوفي موسكو قرأت منوشكين الأسماء وأعطت لكل واحد بطاقة حضور. وبعد نداء الأسماء، احتفظت منوشكين ببطاقات المتأخرين وعنفتهم، فالدرس الأول هو الانضباط. وسوف يتم حذف أسماء المتأخرين في المرات القادمة من القوائم. وتوالت القواعد : الاحترام المطلق للأقنعة والأزياء. الهدوء التام في القاعة. الملاحظة الجيدة لكل شيء على المسرح. كذلك يجب تنظيف القاعة في نهاية اليوم " (28: 248).

ان المتابع والمشتغل ضمن حيثيات العمل المسرحي يدرك بشكل واضح مدى أهمية الملاحظات السابقة في تبلور وتنسيق العمل المسرحي، فمن خلال

التزام النظام الدقيق بجزئيات احترام الزمن، والعمل على استغلال كل لحظة زمنية متاحة من اجل تأصيل وترصين قيم أخلاقية تتعلق من لحظة الحضور الى التمرين تصاعدا الى التفاعل الصادق مع القاعة والحفاظ على نظافتها، ومن ثم الارتقاء الى الإيمان بالفعل المسرحي بوصفه معطى جماليا ينبغي الولوج إليه بكامل الاستعداد والأيمان المطلق.

ومن المؤكد على وفق رؤية (منوشكين) فان تلك العملية التنظيمية – ان صح التعبير – في العمل المسرحي ترتكز بشكل كبير على قدرة الممثل في التفاعل مع المجموعة، فضلا عن تفاعله مع المنطلقات الإدارية للفرقة، وتقول منوشكين بهذا الصدد " إنني اعتقد ان المسرح وعمل الممثل مبنيان على وضوح الرؤية في كل لحظة. فالممثل لن يصبح قادرا على الأداء إلا إذا كانت لديه رؤى واضحة للأشياء بما تحمل الكلمة من دلالة، وليس فقط بالمعنى الشكلي للكلمة، لان الممثل يحتاج الى عرض واضح بالطبع، حيث يجب على الممثل ان يكون حاضر الذهن دائما وان يتقمص الشخصية في كل ثانية، وهذه هي طريقتنا في العمل. يجب ان يكون لديه القدرة والفكر والخيال، لكي يستوعب ويبتكر الرؤى، ثم ينقل ذلك في شكل صور خيالية للآخرين، ويمكنه تحقيق ذلك إذا عرف كيفية فهم الرؤى والظروف والمشاعر بوضوح تام " (28 : 193).

ومهمة الممثل في مسرح الشمس ليست بالمهمة اليسيرة، وإنما هي مهمة صعبة لمن لا يتعامل معها على وفق المنطلقات الأدائية المعاصرة التي تركز في جانب كبير من إنتاجها المسرحي وبنائها الفكري ومنطلقها الجمالي على الممثل بوصفة علامة مهمة من علامات العرض المسرحي الكلية، وبالتالي كان لعروض مسرح الشمس سمة بارزة تعتمد ذكاء وموهبة الممثل كفعل أساس في إنتاجها. تلك هي مهمة الارتجال لبنية العرض المسرحي، من خلال استحضار المرجعيات الثقافية للممثل وقدرته الأدائية في التعامل اللحظوي مع الحالة الدرامية المرتجلة، ومن ثم التفاعل مع الممثل الآخر، وعناصر العرض. بل انه وعلى وفق مقتضى الحال لابد ان يكون الممثل على درجة من إتقان القدرة على الارتجال في التعامل مع المتلقي الحاضر ضمن حيز وفضاء العرض المسرحي. ومن الثابت ان عروض مسرح الشمس لم ترتكن الى ما يسمى بمسرح العلبة التقليدي وإنمااعتمدت الانفتاح المعماري لفضاء العرض، وفي أماكن خارج نطاق العلبة كالساحات والملاعب، والكراجات، وأماكن تواجد الجمهور المزمع تقديم العرض له، بما يشكل أهمية استثنائية على الممثل وقدرته على الارتجال، حيث تقول منوشكين بهذا الصدد " ان طرق العرض، تعارض أو تكمل بعضها. إننا لا نستغل في الغالب تنوع وجهات النظر في العرض النهائي. فالعرض ناتج من وجهة نظر مماثلة لمجموعة من الناس، ولكن بتأويلات مختلفة، فهناك ممثل يتحدث عن حدث ثم يقوم آخرون بعد

ذلك مباشرة بإعادة تقديم هذا الحدث كرد على ما سبق ان شاهدوه. في أي نقطة إذن تأتي قضية العرض. الارتجال النهائي يتم الاحتفاظ به للعرض. بمعنى ان الارتجال كاملا لا يشكل جزءا من العرض، ولكنه يستمر حتى يأخذ شكله النهائي " (28: 38)

لم يقتصر أسلوب الأداء التمثيلي في مسرح الشمس على الارتجال فقط، بل انه اعتمد الأداء التمثيلي الإيمائي الذي يتطلب من الممثل ان يكون ذاو قدرة جسدية تمكنه من أداء الحركات التعبيرية المتناغمة مع رؤية تشكيلية بصرية، فضلا عن تمكنه –أي الممثل– من التعامل مع الدمى التي تدخل غالبا ضمن عناصر العرض المسرحي، وفق آليات اشتغال منهجية تعتمد القدرة الأدائية للممثل كشخصية إنسانية، فضلا عن تحولاتها الدرامية خلال تنامي الحدث الدرامي، وتعاملها مع الدمية كمكون درامي يحيلها الى شخصية درامية فاعلة.

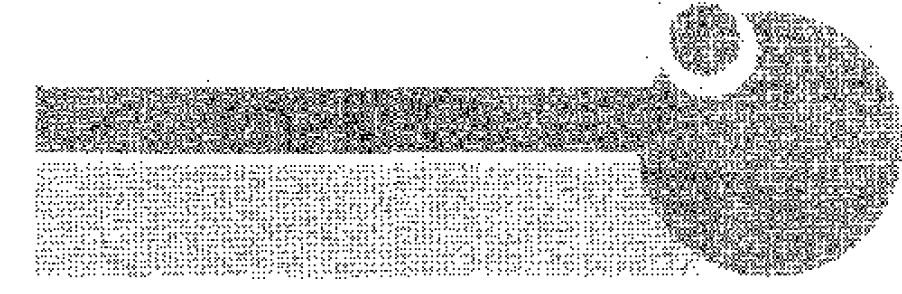
تلك التنوعات الأدائية في نسق العرض، تدخل فيها أيضا دخول لاعبو الاكروباتيك، بحركاتهم المتقنة، وتناسق أجسادهم ضمن بنية العرض الكلية، في وحدة متناغمة مع دخول محركو العرائس، ومصارعون، ونماذج بشرية متنوعة، لتشكل مجموعة أدائية، يكون الممثل عمادها الرئيس، معتمدا على قدرة الأدائية في التوائم مع كل هذه المتغيرات الأدائية، وانسجامها وتوافقها، لتحقق هدفا آخر يروم إشراك المتلقي في حيثيات ومجريات العرض،

لان العرض على وفق نظرية مسرح الشمس، هو عمل من اجل المتفرج الذي سرعان ما يجد نفسه في سياق حركة الفعل الدرامي، ما ينبغي ان يعد له الممثل بإتقان ودراسة علمية مسبقة (ينظر : 28 : 18، 19، 23، 24).

اسلوب الأداء التمثيلي في مسرح ما بعد الحداثة

شغل مصطلح ما بعد الحداثة Post modernity الدارسين والنقاد، في محاولتهم لتوصيف وحصر منطلقاته الفكرية والجمالية. وقد اخذ المصطلح تلك الأهمية في التعدد والتنوع في الشروح والتعليقات، لما توافر عليه من تجاذبات معرفية، فضلا عن انتشاره في الفنون والآداب والعمارة وسواها. وعلى وفق تلك المنطلقات التي يقع تحت مسمياتها فقد تعددت التعريفات المفاهيمية بشأنه، بل إنها وصلت أحيانا الى حد التناقض والتضاد في المفهوم والدلالة، ما يعني ان المصطلح مهما وما تزال مناظراته الفكرية في أوج تناولها المعرفي.

وقد كان الفن المسرحي من بين الفنون الأدائية العديدة التي دخل المصطلح ضمن نسيج بنيته الفكرية والجمالية، على يد الكثير من المخرجين المسرحيين الذين عنوا بالجانب الأدائي – محور بحثنا- من منطلق فن ما بعد حداثوي، افرز جملة من المتغيرات الفنية والجمالية على رسالة الفن المسرحي. وسوف نتناول نماذج من تجارب بعض هؤلاء المخرجين وعلى النحو الآتي:



روبرت ويلسون

من المخرجين المعاصرين الذين وضعوا بصماتهم الإخراجية على خارطة المشهد المسرحي العالمي، وذلك من خلال مجموعة من الأعمال المسرحية المهمة ومنها :

1- أوبرا ملك اسبانيا1969

2- أوبرا حياة سيجموند فرويد1969

3- أوبرا نظرة شخص أصم 1970

4- حياة جوزيف ستالين 1973

5- رسالة الى الملكة فيكتوريا 1974

6- قيمة الإنسان بالدولار 1975

7-اينشتاين على الشاطئ 1976

وقد كانت البدايات الأولى لويلسون احترافه لفن التصوير، حيث " درس فن التصوير في باريس عام 1962، ثم تدرب على فن العمارة في نيويورك. إلا ان تجربة شفائه في أواخر أيام فترة مراهقته من تعثر في النطق على أيدي راقصة تدعى مسز بيرد هوفمان، وقد لعبت دورا هاما في تكوينه كفنان، وهو دور لا تقل أهميته عن دراسته للفنون البصرية. وقد عمل ويلسون أبان دراسته الأكاديمية مع الأطفال، فكان يعلمهم فن المسرح، ويشرف على تنفيذ مشروعات العروض التي يصممونها(35 : 71).

في مسرحية (نظرة رجل أصم) تبرز ملامح فن الأداء التمثيلي في مسرح ما بعد الحداثة بأبهى صورها، حيث تبدأ المسرحية بمشهدصامت، وبأسلوب حركي بطيء يستغرق نصف ساعة، دونما التركيز على الحوار، وإنما يعمد ويلسون الى تكرار حركة قاسية تقوم فيها امرأة بطعن طفل صغير بسكين حادة، ليسقط ميتا على الأرض، وتعاود الفعل ذاته مع طفلة صغيرة فيما يراقب طفل أصم تلك المشاهد البشعة. وعندما تقترب المرأة منه يند بصرخة مرعبة، هي الصوت الوحيد في هذا المشهد(ينظر : 35 : 97).

ان تركيز ويلسون على الحكة البطيئة في المشهد السابق، يؤكد سعيه الدائم الى عرض الحالات الدقيقة لردود الفعل الجسدية التي عادة ما تحدث في سرعتها الطبيعية ولا يتمكن المشاهد من ملاحظتها. في حين ان أداءها بصورة بطيئة يمكن من رصد التحولات الانفعالية بشكل أكثر وضوحا. وهذا يعني ان على الممثل في مسرح ويلسون ان يتمتع بقدرات أدائية جسدية عالية تفصح عن معان ودلالات لكل إيماءة وحركة يؤديها. وبالتالي على الممثل ان يتمتع بثقافة ووعي كبيرين بدلالات تلك الإيماءات والحركات التي يؤديها.

ثم تتوالى مشاهد المسرحية، التي لا تتصف بالتتابع المنطقي للأحداث، إلا في ارتكازها على فكرة فلسفية عامة، حيث يظهر تتابع الأحداث عن مواقع متغيرة لوقوع الحدث الدرامي، تطرح أسئلة جديدة تثير انتباه المتفرج وتدخله في دائرة التأويل والتفسير على وفق منطلقاته ومرجعياته الثقافية،

ومتابعته للأداء التمثيلي الذي يقدم له بوحدات متقطعة دونما تراسل منطقي وأحداث تبدو غريبة على سياق الفعل المسرحي، حيث يدخل ويلسون ممثلون ليس لهم خبرة سابقة بالتمثيل، ما يجعل حضورهم إقحاما للمشهد يثير تساؤلات عدة. كما انه يعمد أحيانا الى إدخال حيوانات حية الى المسرح، دونما تبرير منطقي أو سبب في دخولها للأحداث المسرحية.وهذا هو الأسلوب الذي يتبعه ويلسون في عمله المسرحي، حين يؤكد انه لا يقدم وحدة فكرية واحدة في العمل المسرحي، وإنما يقدم ثيمات فكرية متعددة تثير أسئلة وقراءات متعددة، يمكن ان توصف بأنها تفتيت لهيمنة الفكرة الواحدة والاكتفاء بقراءات عديدة للعمل الواحد.

وتقوم المتوالية الأدائية لدى ويلسون على مجموعة من الممثلين لدور واحد، أو ممثل واحد يؤدي مجموعة من الأدوار، في ميل واضح الى إقصاء اللغة الحوارية المبنية على تراسل منطقي والاكتفاء بحوارات مقتضبة ذات حمولات دلالية عدة. واللجوء الى الصور المعبرة التي تعطي العمل المسرحي بعدا بصريا يشي بعلامات فكرية وجمالية(ينظر : 35 ك 105).

ريتشارد فورمان

يعد (ريتشارد فورمان) من مخرجي مسرح ما بعد الحداثة، الذين تميزوا بأعمالهم المسرحية التي تحتوي على مرتكزات وعناصر فن ما بعد الحداثة

مثل عدم وجود قصة واحدة منتظمة تجسد النسيج الفكري للنص المسرحي، وإنما هي مجرد قصص وأجزاء متناثرة لأفكار عديدة رصفت الى جانب بعضها، لتشكل أحداثا متتالية لا رابط بينها وإنما تعتمد على القطع والتحولات في بنية الفعل الدرامي.

في مسرحية (إشباع رغبات الجماهير، عرض يشوه ما يصور) لا يقدم العرض لنا تصوراواضحا لفن درامي مسرحي كما هو متعارف عليه، وإنما تتم عملية القطع والمونتاج لمشاهد غامضة ذات فكرة ملتبسة، يقاطعها صوت مسجل لفورمان نفسه يعلّق على الأحداث، أو يشير الى المشهد التالي.

وتتابع أحداث المسرحية بنسق غرائبي لا مألوف من تكرار المشاهد أو دخول مشاهد لا تنتمي الى مسار الحدث المسرحي، وإنما تأتي على وفق آلية تعاقبية، تحيل الى ان الأمر مجرد تداعيات وتأملات لا منطقية، تعتمد بالدرجة الأساس على استفزاز مخيلة الجمهور المتابع، وإشراكه في الحدث الدرامي بصورة قصدية، حيث يكون الأداء التمثيلي الذي يقوم به المؤدون يتفاعل مع الجمهور مباشرة من خلال الحديث المباشر معهم وتوجيه الأسئلة إليهم، بأسلوب أدائي محايد، أي دون انفعال من قبل الممثل، رغم وجود التلوين في الطبقات الصوتية (ينظر : 35 : 77).

وكغيره من المبدعين يسند فورمان أعماله الإبداعية بتنظيرات فكرية توضح رؤيته الفلسفية المغايرة للنسق المألوف في الفن المسرحي، وذلك من خلالثلاث مسارات رئيسية، وعلى النحو الآتي :

1 - الإبداع القائم على المنطق – كما وظفه المذهب الواقعي – ونحن نرفضه، لان الفعل حين يعلم مسبقا الخطوة التالية فإنها تفقد عنصر الجدة والدهشة بالنسبة له، فلا يستجيب لها استجابة حية.

2 - الإبداع القائم على المصادفة والحدث الطارئ والحدث التعسفي، ونحن نرفضه لان كل اختيار تطرحه المصادفة والأحداث الطارئة أو التعسفية سرعان ما يتحول بدوره بعد وقت قصير للغاية الى شيء محدد يمكن التنبؤ بوقوعه كحدث وليد المصادفة أو حدث طارئ.

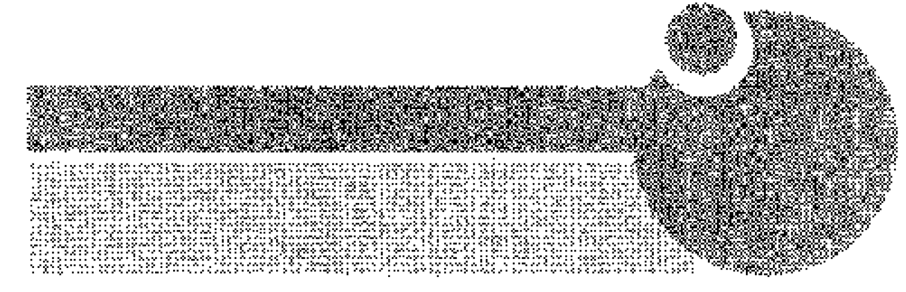
3 - الإبداع القائم على طرح إمكانية جديدة (كل ما يخل وزنه بالمألوف) والإنسانية الجديدة هي ما يرسمه المبدع بحذق وخفة في المساحات الواقعة ما بين كل ما هو منطقي وكل ما هو طارئ وعشوائي.

ولان الإمكانية الجديدة تقاوم الاندماج السريع داخل النظام، لم يكتف فورمان في عروضه المسرحية بالاعتماد على الممثل وقدرته الأدائية فقط، بل كان يدخل تشكيلات في سينوغرافيا العرض، تسهم الى حد كبير

بإقصاء أي تواتر منطقي للأحداث، يمكن ان يكونه المتلقي للعرض، وإنما تلك العناصر السينوغرافية المزيد من حالات التشظي والتبعثر للفكرة، مضافا لها ذلك العدد من الممثلين غير المحترفين، حتى يتمكن – على وفق رأيه – ان يتخلص من القوالب الأدائية التي يحملها الممثلون المحترفون، وبالتالي قيادة الأداء التمثيلي باتجاه تفريغ الشخصيات المسرحية من عمقها السيكولوجي، بغية عدم إحداث تأثير عاطفي ينجم عن ذلك.

وتصف إحدى الممثلات في مسرح فورمان الأداء التمثيلي الذي يركز عليه فورمان بقولها " ان الأداء الجسدي يتميز بالقطع الدائم لاستمرارية الحركة وتدفقها، وبالسعي الواعي لمعارضة الحركة الطبيعية للجسد والتركيز على الحضور الواعي للممثل دون التركيز على الدور، او الحالة النفسية للشخصية (ينظر : 35 : 84، 85).

ان تلك الملامح الأدائية في مسرح فورمان، تحيل الباحث الى مسلمة مهمة تتعلق بالمرجعيات الفكرية والجمالية التي استقى منها مخرجو مسرح ما بعد الحداثة منطلقاتهم التنظيرية والتطبيقية، حيث نجد ملامح المسرح الملحمي واضحة في هذا السياق، ثم طوروها باتجاه التفرد وتشكيل اتجاه فني سائد في المشهد المسرحي العالمي.



طبيعة العلاقة بين الممثل وجسده

يتعلق جانب كبير من جوانب تدريب الممثل بالارتقاء بليونة جسده ولياقته الجسدية بكون ان لغة الجسد، هي لغة لابد من إتقانها واكتسابها لتوظيفها في البنية الكلية للأداء المسرحي، لأنها اللغة الأكثر استعمالا في مجال التعبير المسرحي، والتشكيل الفضائي وقد " شغل جسد الممثل خلال التاريخ المسرحي الطويل مكانة مهمة في العرض المسرحي، كحتمية ضرورية في تعبير الممثل، الأمر الذي يؤكد الأهمية القصوى للغة الجسد عند الممثل كأداة معبرة ودالة وحاملة للمعاني " (7 :56).

ان جسد الممثل هو وسيلته للتعبير، وعليه ان يكافح من اجل امتلاك سيطرة تامة على جسده وانفعالاته، وإخضاعها لصياغة وتكوين الحركات والإشارات والإيماءات المنسجمة مع التفاصيل الدقيقة التي تساعد على تكوين الصور والتشكيلات القادرة على إيصال المعنى المحفز لذهن المتلقي.

ولغرض توضيح العلاقة بين جسد الممثل، وما ينتجه من حركات وإشارات وإيماءات معبرة، لابد من التطرق الى نقطة مهمة في عمل الممثل، وهي ان الممثل يعتمد هذه الوسائل في الوصول الى تكاملية أدائية لمجموع الدلالات التي تكشف عن طبيعة الشخصية المؤداة ضمن إطارها المسرحي كانعكاس هذه الدلالات عن طريق الأداء البارز لهذه المثيرات الجسدية التي تقوي من استجابة المتلقي في حال تجسيدها على منصة العرض " كما يظل جسد الممثل

وسط العلاقات الجدلية اللانهائية مع عناصر العرض المسرحي هو العنصر المميز الذي يعتمد عليه العرض في إبراز كل المعاني والدلالات للمتلقي من خلال قدراته التعبيرية، واستغلاله لكافة الوسائل السمعية والبصرية على حد سواء، فيصبح المسئول الأول عن توصيل ما يدور في ذهن الكاتب من معان الى النظارة " (12: 311).

ان طبيعة عمل الممثل واستخدامه لطاقاته الكامنة وتوجيهها بشكل دقيق في مجال إبداعه داخل الفضاء المسرحي، تعتمد بالدرجة الأولى على إدراكه لضرورة بناء جسده وأفعاله البدنية والوقوف عند خفايا ذلك العمل الخلاق في اللغة الفنية والمسرحية (لغة الجسد) لهذا " عملت الطروحات الحداثوية على إدماج جسد الممثل داخل فضاء الرؤية البصرية المادية للعرض المسرحي، بحيث يصبح جسد الممثل عنصرا تشكيليا مثله مثل العناصر المادية التي تكون المنظر المسرحي العام، مما يكون لنا رؤية بصرية شاملة لكل عنصر مشترك في العملية الإبداعية " (16 : 151).وبذلك تختلف قوة التأثير الجسدي للممثل وفق اختلاف أوضاعه واتجاهاته الحركية، وباختلاف الأماكن التي يتموضع فيها لتحقيق التشكيل الفضائي المعبر بصريا، والناتج عن احتكاك الجسد بالعناصر المسرحيةضمن علاقة معبرة تشكل الصور المؤلفة للمنجز الفني بأكمله.

ان حيوية الأداء تكون ذات فاعلية أكثر وتشد المتلقي أليها إذا ما توفر لدى الممثل المسرحي جسد مدرب ومعبر، لكون ان حسن الاداء وتمامه يكمن في تناسق وترابط أجزاء جسد الممثل في نظام دلالي ينبض بالحياة شكلا ومضمونا " فجسم الممثل هو آلة عمله، وهو الوسيط الذي سيقدره المخرج كي يشيد عرضه المسرحي. انه مهم جدا ان يكون الممثل قادرا على استخدام جسمه، سواء ما هو متعلق برشاقته وخفة حركته، أو بمرونته وسرعته، أو تناسقه، أو التحكم فيه، أو إيماءاته وقدرته على الهيمنة على الفراغ " (22: 106) .فتساهم جميعا في التعبير عن المواقف والأفكار التي يجعل من الفهم والإدراك سهلا بالنسبة للمتلقي.

ان جسد الممثل هو الذي يعبر عن الوجود المادي له، ويحول كل ما يحيطه الى فعل المسرح، ويصنع لكل ما حوله دلالات معرفية يعتمدها في إظهار الحالات المختلفة " ان جسد الممثل أداة في يد المؤلف الذي ينحت جسد الشخصية. وكذلك أداة في يد المخرج الذي يخلق لهذه الشخصية إيقاعها وعالمها المحيط بها، وأخيرا هو أداة في يد الممثل نفسه حيث يجعل منه عن طواعية مسكنا للشخصية " (24 : 91).ويعتمد ذلك كله على تمكن الممثل من وسائله الأدائية المعبرةكعملية مهمة تساعده على البحث عن أفعال الشخصية وطريقة تصرفاتها، فضلا عن التوصل الى معاني وأشياء مبتكرة تسهل أداءه لجميع الأدوار المسندة إليه.

تعد القدرات الجسدية للممثل وتعبيراته الدالة عناصر أساسية في العملية المسرحية، وتتداخل كلها لتكون بمجموعها هيئة الممثل داخل التكوين المسرحي، وتلعب دورا أساسيا فيها، لذا لابد من توجيه هذه القدرات نحو التطور المستمر لتحقيق التكامل الفني الذي يهدف إليه العرض المسرحي " فالممثل بأدائه المتميز يحول عالم المجردات في النص المسرحي الى عالم المرئيات والملموسات في العرض فيعطي فضاء العرض حياة متدفقة من خلال توظيف القدرات الجسدية المعبرة التي يمتلكها في توصيل الأحاسيس والمواقف والحالات الى المتلقي، وهذه القدرات كامنة في حركات وإيماءات وإشارات الممثل ووقفاته وانتقالاته، فضلا عن علاقاته مع البيئة المسرحية المحيطة به " (20 : 97، 98).فوسيلة الممثل في العرض المسرحي، هي طاقته الجسدية ووسائله المعبرة، التي يبدع من خلالها أشكالا حقيقية يدركها المتلقي بحواسه إدراكا بصريا.

وعلى وفق هذا المفهوم يمكننا ان نعد ان الحركة هي طاقة التعبير في جسد الممثل المسرحي، والتي يوظفها في عملية التشكيل الدلالي (الصوري) لحوار النص المسرحي ومن الطبيعي ان يتميز الممثل بعلم تام بطريقة عمله واستخدامه لطاقاته الجسدية بشكل دقيق في مجال إبداعه للدور المسرحي، وفي عملية تعلم لغة الجسد، حيث يخضع الممثل لتأثير ثلاث قوى رئيسة هي :

1 -الحاجة الى تنسيق الأعضاء، حتى يتمكن الممثل من الحركة دون معونة احد، ومن إطعام نفسه وحمايتها من الخطر، وهي حاجة عملية ونفسية وعضلية أيضا

2 - الحاجة الى التعبير عن المشاعر بمساعدة الحركات المعبرة، وهي حاجة عاطفية.

3 -الحاجة الى توظيف القدرات العقلية للتفكير في أفضل الوسائل الحركية لتوصيل الآراء والمعلومات، وهي حاجة إدراكية (26 : 171).

وخلاصة القول ان جسد الممثل بحركاته وإشاراته وإيماءاته الدالة، هو العنصر الأساسي في العملية الإبداعية، إذ يعتمد الممثل على جسده ودقته في التكنيك، وانتظامه في المساحة الأدائية لخطاب العرض، لإظهار قدرات أدائية معبرة وفعالة يتمكن من خلالها تحقيق التواصل المعرفي مع المتلقي. كما يمكنه من تجسيد التشكيلات المسرحية في إطار علاقته الأدائية بعناصر العرض الأخرى.

الممثل وسيميائية العرض المسرحي

يتميز جسم الممثل في العرض المسرحي بقدرته على تقديم كم من المعاني والرموز بوصفه الرمز المادي الرئيسي على خشبة المسرح حيث " يقدم

دلالاته من خلال مظهره الخارجي وأفعاله، وسلوكياته على خشبة المسرح.. ويضاف الى ذلك ان الجسد في المسرح يتم التعامل معه باعتباره متحركا، وان هذه الحركة تتدفق باستمرار لبث الدلالات من خلال أفعال وسلوكيات وتصرفات الإنسان على خشبة المسرح " (6 : 35).وهذا ما يؤكد ان جسد الممثل لابد ان ينظر إليه بوصفه علامة من علامات العرض المسرحي، وعليه فهو يعد بناءا رمزيا يبث المعاني على هيئة دلالات ورموز يجري تبادلها بين الممثل والمتلقين لتترك في نفسه أثرا معينا.

يمتلك الممثل حضوره المادي علاماتيا على خشبة المسرح لما يمتلكه من إمكانات في توليد العلامات الدالة " والخاصة بالتقنيات التعبيرية التي تقوم على استخدام جسده والتعبير بالوجه، والإيماءة، والحركة في الفراغ. ومن ناحية أخرى تلك النظم العلاماتية التي يحملها على جسده من ماكياج وملابس، وغيرها من النظم التي تتفاعل باستمرار مع جسد الممثل.. كما ان حركة الممثل بحد ذاتها تعد علامة تقوم بدمج مجموع الأوضاع داخل الفضاء، في ذاكرة المتلقي عن طريق الجسد المتحرك يحقق نوعا من الاتصال معه " (6 : 45، 46).

تقوم العلامات الجسدية للممثل بخلق فضاء مستقل بذاته، يتجاوب ويتفاعل مع باقي العلامات المسرحية (البصرية والسمعية) وكذلك مع المتلقي، ومن ثم يجد الممثل نفسه أمام أنظمة مسرحية تتحاور فيها العلامات، وتنتج

دلالات معينة، وعليه ان يتكيف معها لتطوير عمله في خلق عملية الاتصال مع المتلقي.

ان أداء الممثل للشخصية المسرحية، عبر جسده وصوته، ومكملاته غير الجسدية، من ديكور وأزياء وإضاءة وإكسسوارات، يحمل في طياته رسالة مزدوجة، احدها لذلك المتلقي الذي يشاركه منصة التمثيل. والأخرى لمن يشاهده في صالة العرض. هذه الرسالة عبارة عن مجموعة من الشفرات تتضمن داخلها معنى ما. وقد تكون هذه الشفرات أو العلامات سمعية (كلامية – موسيقية – مؤثرات صوتية، أو مرئية (كل ما يتعلق بالشفرات المنظرية فوق المنصة) أو هما معا. وهذا النسق في لغة السيميولوجيين يتكون من مجموعة علامات يندرج كل منها تحت ما يسمى الدال والمدلول (22 : 105، 106).

ان تناول علم الدلالة للفن يعتمد أساسا على فكرة ان العمل الفني دلالة. وفي المسرح تتكون هذه الدلالة من رموز حسية يخلقها الممثل لتوليد معنى داخل عقل المتفرج " والحالة الأكثر شيوعا في حالات الذات في الدراما هي صورة الممثل.. فصورة الممثل هي وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات، إنها تحمل ما يمكن ان يكون جسد الممثل وصوته وحركته، وأيضا عدة أشياء من قطع الملابس، حتى المنظر المسرحي.. وعموما فان الممثل يجعل المعاني تتمركز حوله. وقد يفعل ذلك الى حد انه بأفعاله يمكن ان يحل محل كل حوامل العلامات " (3 : 144).وبذلك يعد الممثل قاعدة انطلاق نظم

علامات العرض المسرحي، والعنصر الأساسي الذي يسهم إسهاما هاما في عملية إنتاج الدلالات.

ويورد (مارتن أسلن) ثلاثة أنواع من العلامات يقوم بإنتاجها الممثل بجسده وهي :

1. علامات جسده بوصفه كائنا فوق المسرح (الخشبة).
2. علامات لعبية، وتشمل التعبير الحركي .
3. علامات صوتية، ومصدرها الجسد نفسه (2: 77) .

وتقوم هذه العلامات بخلق فضاء تتفاعل فيه العلاقات المسرحية ما بين جسد الممثل وعناصر العرض، ومن هنا كان الاهتمام بدراسة المدخل السيموطيقي لتحليل أداء الممثل الجسدي بوصفه احد المداخل الجديرة بالاهتمام في سبيل بناء وفهم للطريقة التي يتأسس بها العرض المسرحي وعناصره ودلالاته، التي تنشأ من خلال تفاعلها في سياق العرض العام، تركيزا على الممثل وجسده، الذي يعد موضوعا مهما من موضوعات الدراسات السيموطيقية " (22 : 49).ومن خلال هذا الفهم بدأ عمل الممثل في منصة العرض، بالتغيير الى طبيعة تعبيرية دالة، تمنحه أقصى قدر من الطاقة من اجل التدليل على أفكار العرض، باستخدام إيماءاته وإشاراته، وأوضاعه الجسمانية المختلفة.

ان فن التمثيل في معظمه يقوم على العلامات التي تسمح للمتفرج توظيف خياله، لاستدعاء معانيها، من خلال تفاعله مع منصة العرض. كما ان كل أفعال الممثل " التي يعبر بها عن دخيلة شخصية مسرحية ما – مرئية- يقصد بها إيصال معان ودلالات محددة للمتلقي. وهو ما يؤكده كير إيلام في تعريفه لعلم الدلالة بأنه العلم الذي يختص بدراسة إنتاج المعنى في المجتمع، كما يهتم بعمليات الدلالة، وعمليات الاتصال، أي الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني، ويجري تبادلها معا، وتشمل مواضيعها شتى انساق العلامة، والكودات (الشفرات) التي تعمل في المجتمع، والرسائل الفعلية والنصوص التي تنتجمن خلالها بمنظومة دلالية ذات معنى " (6 : 39).فيتخذ جسد الممثل في هذه العملية مكانة واسعة النطاق في التعبير والدلالة داخل العرض، بارتباطه الوثيق بعناصر الفضاء، بلغة دالة تتوالد فيها العلامات على المستوى التعبيري.

ان السيمياء في المسرح هو علم الدلالة، علم مكرس لدراسة منهج وطريقة إنتاج المعنى. كما هو دراسة العمليات التي تنتج الدلالة وتحقق الاتصال بالمشاهد، فضلا عن دراسة الرسائل المسرحية الدلالية، التي تولد المعنى والمغزى، والتي يتم تبادلها بين العرض المسرحي والجمهور.

ان العملية الفنية هي نظم العلامات أو أنساقها، والمحفزات أو الإشارات التي تعمل وتنتج رسائل موجهة الى المشاهد، لهذا يدرس المسرح على أساس انه

علم ينتج المعنى والدلالة، من اجل تجسيد السلوك البشري، ويمنح الجسد هذه الصفة للعرض المسرحي لما يتميز به من قدرة دلالية وتعبيرية تنتظم في خطاب العرض، فيمتلك بذلك حضوره العلاماتي تحقيقا لعملية الاتصال مع المتلقي.

مصادر الفصل الثالث

1- اردش، سعد : المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة (الكويت : المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، 1979).

2- أسلن، مارتن : مجال الدراما، ترجمة سباعي السيد (القاهرة : مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 1992).

3- أستون، الين، جورج سافونا : المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد (القاهرة : المجلس الأعلى للآثار، 1996).

4- اوسلاندر، فيليب :من التمثيل الى العرض، ترجمة سحر فراج (القاهرة : المجلس الأعلى للآثار، 2002).

5- ايفانز ، جيمس روس: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم، ترجمة فاروق عبدالقادر

6- الكاشف، مدحت : اللغة الجسدية للممثل، دراسات ومراجع المسرح 44، (القاهرة : مطابع الأهرام التجارية، 2006).

7- الكاشف، مدحت: المسرح والإنسان، تقنيات العرض المسرحي المعاصر (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008).

8- أينز، كريستوفر: المسرح الطليعي (القاهرة : مركز اللغات والترجمة، 1994).

9- بريخت، برتولد : نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف التكريتي (بيروت : سلسلة عالم المعرفة، د.ت).

10- جروتوفسكي، جيرزي: المسرح الفقير، ترجمة هناء عبدالفتاح (القاهرة : الهيئة العامة للثقافة، 1997).

11- ديور، أدوين : فن التمثيل، الآفاق والأعماق، ج2 (القاهرة : مركز اللغات والترجمة، 1999)

12- رايس، المر : المسرح الحي، ترجمة داود حلمي السيد (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1965).

13- زكي، احمد: اتجاهات المسرح المعاصر (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005).

14- سكران، رياض موسى : مسرحة المسرح (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 2001).

15- سرحان، سمير : تجارب جديدة في الفن المسرحي (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، د.ت).

16- سعد، صالح : الأنا – الآخر (الكويت : مطابع السياسة، 2001).

17- شناوه، محمد فضيل : أداء الممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة (جامعة بابل : كلية الفنون الجميلة، 2002).

18- عبدالحميد، سامي : الاتجاهات المسرحية في القرن العشرين، د.ت

19- عبدالوهاب، شكري : الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي (القاهرة : مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، 2007).

20- عبود، عبدالكريم : مفهوم الإيقاع ودراسة مكوناته البنائية في الأداء التمثيلي، مجلة الأكاديمي، العدد32، السنة التاسعة، بغداد.

21- عطية ، احمد سلمان : الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي في العراق، أطروحة دكتوراه غير منشورة (جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة، 1996).

22- غالب ، رضا : الممثل والدور المسرحي، دراسات ومراجع المسرح 45 (القاهرة : مطابع الأهرام التجارية، 2006).

23- كريك، ادوارد جوردن : في الفن المسرحي، ترجمة دريني خشبة (القاهرة : مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، 1960).

24- لوليدي، يونس: المسرح والمدينة (الدوحة : المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 2006).

25- هبنر، زيجموند : جماليات فن الإخراج، ترجمة هناء عبدالفتاح (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب).

26- هيلتون : جوليان : نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة (الكويت : دار هلا للنشر، 2000).

27- يوسف، عقيل مهدي : أسس ونظريات فن التمثيل (ليبيا : دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، 2001).

28- وليامز، دافيد : مسرح الشمس، ترجمة أمين حسين الرباط (القاهرة : المجلس الأعلى للآثار، 1999).

29- Sam، Sngile :The structure of action، play writing (New Jersey :Prentice – Hall، lue 1077).

30- سفيلد، آن اوبر : مدرسة المتفرج، ترجمة حمادة إبراهيم (القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1999).

31- حافظ، جلال : ملاحظات عن التجريب في المسرح، مجلة فصول، العدد14 (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995).

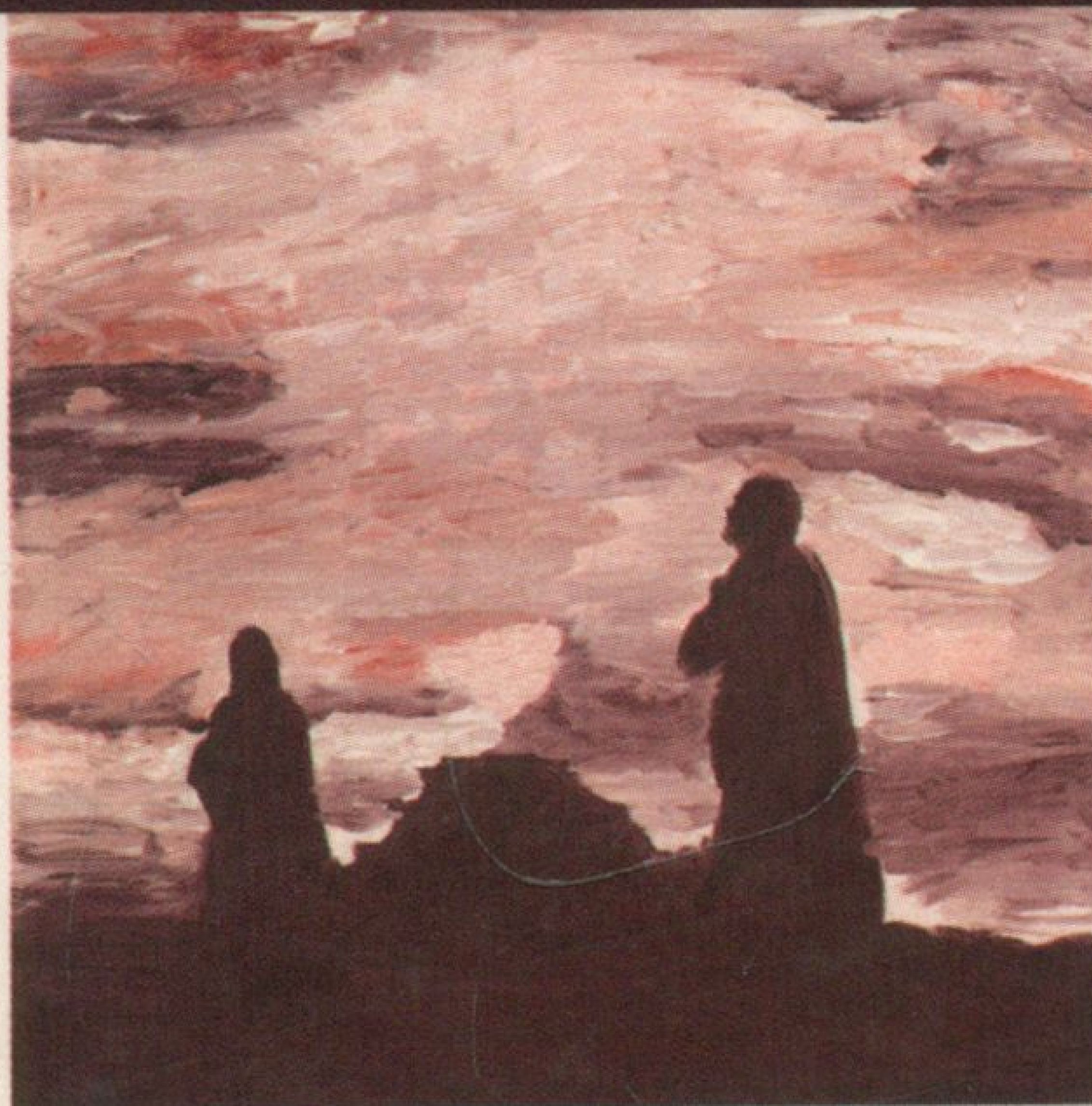
32- بروك، بيتر : النقطة المتحولة، ترجمة فاروق عبدالقادر، عالم المعرفة، العدد 154 (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1999).

33- كولين، كونسل : علامات الأداء المسرحي، ترجمة حسن الرباط (القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1998).

34- واطسون، أيان : نحو مسرح ثالث، ترجمة منى سلامة (القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار، 2000).

35- كاي، نك : ما بعد الحداثة والفنون والأدائية، ترجمة نهاد صليحة (القاهرة : الهيئة العربية العامة للكتاب، 1999).

أساليب الأداء التمثيلي
عبر العصور





دار المنهجية
الدار المنهجية للنشر والتوزيع
عمان - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري
تلفاكس: 4611169 6 962+
E-mail: info@Almanhajiah.com
ص. ب: 922762 عمان 11192 الأردن


9 789957 593278